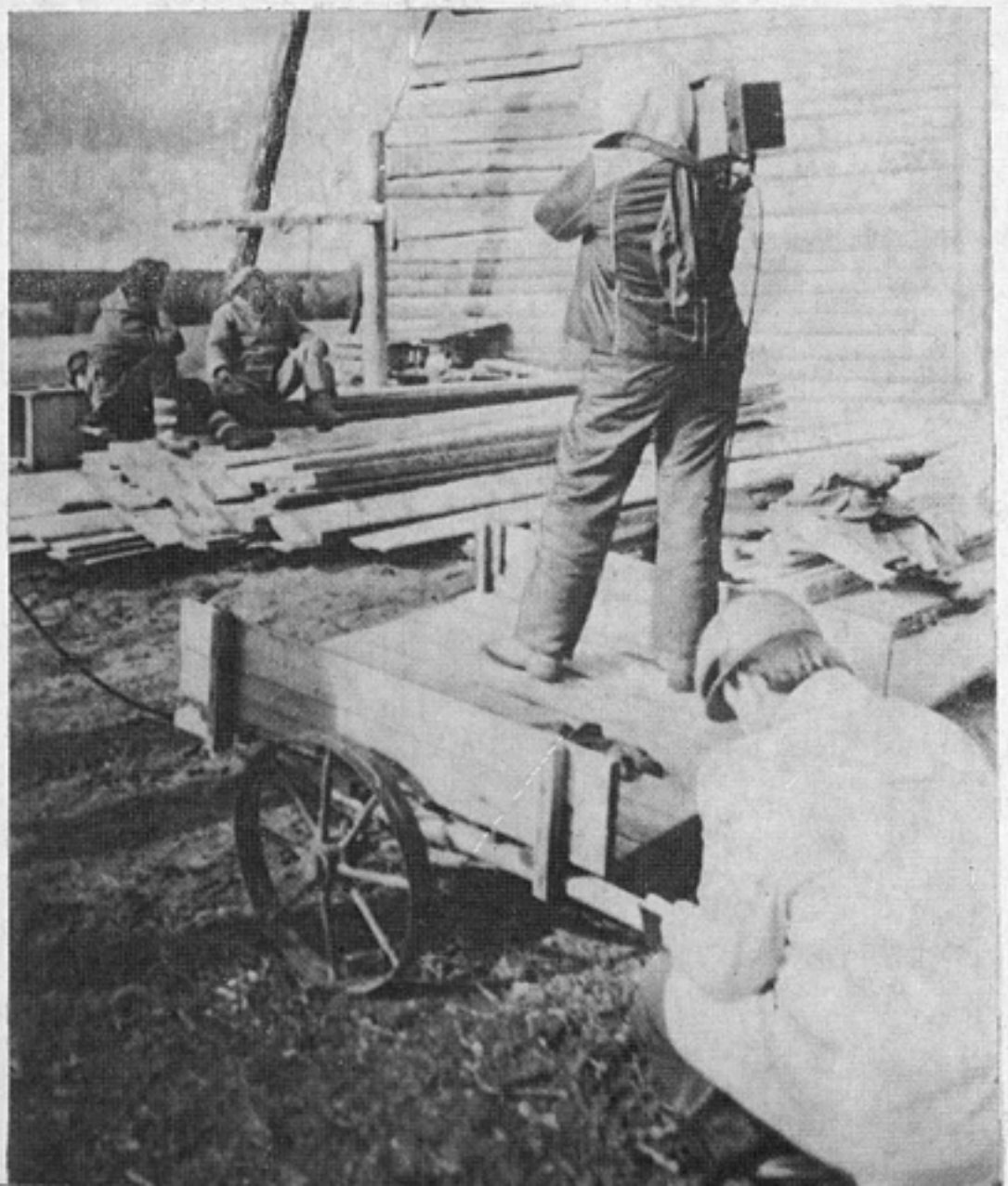
ISSN 0130–6405

ИСКУССТВО КИНО

1988 2

...Так кто же такой Николай Семенович Сивков и что он содеял такого, что вызвало устойчивый гнев областных руководителей? Вместе с сыном и молодым соседом он взял на подряд шестьдесят телят и, откормив их, дал хозяйству двадцать три тонны мяса. Продав государству это мясо, совхоз получил тридцать девять тысяч рублей прибыли, в шесть раз больше, чем при обычном методе откорма...

(Из статьи М. Зараева «Прорыв к правде характера» о герое фильма «Архангельский мужик» Н. Сивкове. Читайте статью в этом номере журнала)



ИСКУССТВО КИНО 2/88

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного
комитета СССР
по кинематографии
и Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия

Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного
редактора)
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Салынский А. Д.
Синельников В. Л.
Сокуров А. Н.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шинарбаев Е. Б.

Содержание

Современность и экран

Беседы за рабочим столом
3 *Алесь Адамович.* «Уйти от бездны...»

Новая модель кинематографа
12 *В. Савчук.* Экономика — не только экономия

Свободная тема
17 *Али Хамраев.* Без страха!

Кинематограф 80-х. Дневник

Необязательные заметки
25 *Виктор Демин.* Реабилитация

Разборы и размышления
27 *М. Зараев.* Прорыв к правде характера
37 *А. Руденко.* Уходя от доказательств очевидного...
43 *Алла Марченко.* В расчете на память или беспамятство?
49 *Александр Толстых.* Там, за «Горизонтом» 200 строк
57 *В. Листов.* Зачем вызывали дух истории?

Портреты
60 *З. Абдуллаева.* Вне игры

Наши юбиляры
К 80-летию А. Г. Зархи
76 *Яков Варшавский.* Эта долгая, долгая жизнь в кино

Теория, история

Новая модель кинематографа
81 *Д. Дондурей.* Кому он нужен, этот зритель?

Мемуары и публикации
94 *Сергей Юткевич.* «Мы с увлечением начали съемки»

Иллюзион
109 *Вячеслав Шмыров.* «Человек с ружьем»
112 *Михаил Ямпольский.* «Андалузский пес»

Памяти товарища

115 Андрей Миронов

За рубежом

Итальянская панорама
118 *Н. Зоркая.* Коридор памяти
122 *Владимир Дмитриев.* Доброе утро, утопия
124 *Латавра Дуларидзе.* Любовная история по-итальянски
126 *Татьяна Ветрова.* Рози остановился в Картахене

На фестивальных орбитах
129 *Марк Зак.* Вне очереди в Пезаро
132 *О. Боброва.* «Пловец» в Лигурийском море

Интервью «ИК»
136 *Джон Мария Волонте.* Главное — иметь выбор
139 *Джузеппе Де Сантис.* Энергия сопротивления
142 **Синерама**

Сценарий

149 *Анатолий Гребнев.* Процесс
174 **Фильмография**

In this issue:

Talk with Soviet writer Ales Adamovich **(p. 3)**
Article about new model of Soviet cinema by editor-in-chief of Sverdlovsk Documentary Film Studio **(p. 12)**
Ali Khamrayev on problems of Soviet cinema **(p. 17)**
"Free notes" by Victor Dyomin **(p. 25)**
Reviews of the films "Mouzhik from Arkhangelsk", "How Do You Do! It's Me, Bedoulya..." **(p. 27)**, "Vasil Bykov. The Acsent", "Nodar Dumbadze" **(p. 37)**, "Vsevolod Kochetov" **(p. 43)**, "Nikolay Podvoisky. Pages Of life" **(p. 57)**
Notes about children's newsreel "Horizon" **(p. 49)**
Article about actor Oleg Yankovsky **(p. 60)**
Recollections by Sergey Yutkeyich **(p. 94)**
Articles about films "A Man With A Gun" **(p. 109)** and "Un chien andalou" **(p. 115)**
Italian panorama:
Reviews of the films "La Famiglia" **(p. 118)**, "Good Morning Babilonia" **(p. 122)**, "Storia D'Amore" **(p. 124)**, "Cronica di una morte annunciata" **(p. 126)**, Notes from Pezaro **(p. 129)** and San-Remo **(p. 132)** film festivals;
Interviews with Gean Maria Volonte **(p. 136)** and Giuzeppe De Santis **(p. 139)**.
Cinerama **(p. 142)**.
The end of Anatoly Grebnev's script ""The Process" **(p. 149)**.
Filmography **(p. 174)**.

©
Журнал
«Искусство кино»,
1988

На 1-й стороне обложки:
Владимир Гостюхин и Олег Меньшиков в фильме «Моонзунд» (режиссер А. Муратов, киностудия «Ленфильм»)

На 4-й стороне обложки:
Кадр из фильма «На охоте» (режиссер Алан Бриджес, Великобритания)

Оформление
Остольского К. О.
Художественный редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72.
Сдано в набор 01.12.87
Подп. к печати 13.01.88 А07513
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Печать офсетная.
Тираж 53 000. Заказ 3429
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Беседы за рабочим столом

Алесь Адамович

«Уйти от бездны...»

Беседу ведет Леонид Павлючик

Леонид Павлючик. Александр Михайлович, в давней статье «Кино и проза — мой небогатый опыт» вы писали о том, что, невзирая на магию «десятой музы», на сотни фильмов, которые были «проглочены» за два года учебы на Высших сценарных курсах, вы не стали «увлеченным специалистом кинодела». С тех пор прошли годы, на экранах появились приметные фильмы при вашем участии — «Война под крышами» и «Сыновья уходят в бой», документальный цикл «Я из огненной деревни», наконец, «Иди и смотри»... Какое место занимает кино в вашем творчестве, в вашей жизни ныне?

Алесь Адамович. Я всегда относился и отношусь к кино с благодарностью. Оно свело меня с многими талантливыми людьми, подарило немало счастливых встреч. Оно же во многом определило и мою... литературную судьбу. Ибо если сравнить мой ранний роман-дилогию «Война под крышами» и «Сыновья уходят в бой» с последующими произведениями, созданными уже и под влиянием кино, — «Асией», «Последним отпуском», «Хатынской повестью», «Карателями», «Последней пасторалью», — то нетрудно заметить, что эти вещи написаны как бы другой рукой. В первом случае — преданно усвоенная толстовская традиция, во втором — какая-то иная степень образной концентрации, иная форма мышления. Опыт кино освободил меня от многих долгописаний, от, как мне казалось, обязательных (а на самом деле необязательных) объяснений того, что в фильме достигается одним простейшим кадром и на что в литературе тратится порой 5—10 страниц... Лаконизм, экономия средств, «язык монтажа» — все это пришло в мою прозу из кино. И сегодня я часто ловлю себя на мысли, что, работая над вещью, вовсе не предназначенной для экрана, я тем не менее ищу какой-то особый «кинематографический» ракурс — мне важно, откуда падает свет, как он освещает комнату, людей, деревья...

А. Адамович
Фото Н. Кочнева

И все же, несмотря на это, могу и ныне повторить, что был и остаюсь прежде всего литератором. Начнем

с того, что мною до сих пор не написано ни одного оригинального сценария — сначала всегда была проза. Да и произведения свои неохотно отдаю для кино. Вот уже лет десять я отказываюсь экранизировать повести «Асия», «Последний отпуск», отклонил несколько предложений по поводу «Карателей», «Последней пасторали»... Исключения же случались, когда меня неотвратимо затягивало магнитное поле чужого таланта, когда режиссерам удавалось убедить в насущной необходимости фильмов, которые не повторяли бы написанное в книгах, а обогащали их.

К слову говоря, одно время «Хатынскую повесть» собирался экранизировать Андрей Тарковский, и даже сейчас, после появления «Иди и смотри», порой прикинешь из чистого любопытства: интересно, а какой бы фильм — по стилистике, интонации, концепции — получился у Тарковского, исповедовавшего иной кинематограф, нежели Климов?

Однако любопытство любопытством, но когда вместе с Климовым нам удалось в «Иди и смотри» о некоторых вещах сказать больше, чем это было в повести (я имею в виду, скажем, сцену расстрела портрета Гитлера, весь финал фильма), у меня даже возникал соблазн: а может, есть смысл отдаться кинематографу всецело? Не знаю, что мне удалось в недавно опубликованной «Последней пасторали», но у меня сегодня есть чувство, что в фильме об этих событиях, этих проблемах вместе с тонким, поэтичным режиссером, тоже встревоженным всерьез алармистской темой, нам о многом удалось бы сказать глубже, полнее, пронзительнее, чем в повести.

Как видите, отсюда уже недалеко и до «увлеченного специалиста кинодела»...

Л. Павлючик. Вот вы сказали: сначала всегда была проза. Но я вспоминаю и дилогию Виктора Турова, и фильм Элема Климова. Нетрудно заметить, что фильмы, созданные по вашей прозе, — это качественно новые произведения. И по сюжету, и по жанру, и по героям... Если бы ваша фамилия не стояла в титрах, можно было бы говорить о режиссерском произволе по отношению к литературной первооснове. Неужели у вас не было естественного для литератора желания максимально полно передать на экране дух и букву своих произведений?

А. Адамович. Для того чтобы максимально приблизиться к тому или иному роману, повести, иногда надо значительно от них отойти. В кино легко превратить любую книгу в плохой фильм, зато в хороший — чрезвычайно трудно. Это подтверждают почти все наши экранизации. Возьмите фильмы, поставленные по классической литературе: обычно это Толстой минус интерпретатор, Достоевский минус интерпретатор, Быков минус интерпретатор... А вот Быков плюс Шепитько — получилось «Восхождение», великое кино, хотя картина весьма существенно отличается от повести «Сотников». Поэтому я всегда с большим пониманием и даже одобрением отношусь к тому, что режиссер ищет в моих произведениях свое, когда он думает о будущем фильме как о явлении экранного искусства, а не о рабской иллюстрации литературного текста.

Именно так протекала поначалу работа с Виктором Туровым над фильмом-дилогией «Война под крышами» и «Сыновья уходят в бой». Но потом все пошло наперекосяк, правда, по не зависящим от нас причинам. Это было время, когда меня выжили из Московского университета, где я отказался участвовать в одной постыдной акции против некоторых писателей. В течение года, живя в Москве, я нигде не работал. А тут как раз на «Беларусьфильме» подоспело кино. Оно меня сильно поддержало и в творческом, и в житейском смысле. Другое дело, что тогдашнее местное руководство старалось изо всех сил показать, какой нежеланный гость в кино Адамович и, соответственно, фильм при его участии. Поэтому если рождение

фильма «Война под крышами» еще протекало в творческих борениях литературы и кино, то в «Сыновьях...» мы с Туровым боролись уже только за выживание...

А ведь замысел нашей работы был очень любопытный. Достаточно сказать, что сценарий наш предвосхитил (простите за аналогии) ситуацию «Проверки на дорогах». Как и в прекрасном фильме Алексея Германа, в центре нашей работы находилась нестандартная для той поры связка в лице «особиста» Мохара и бывшего власовца Бакенщикова, перешедшего к партизанам. Алексей Герман, которого я очень ценю, сам признавался мне, что вместе со сценаристом Э. Володарским они в своей работе в какой-то степени воспользовались коллизиями моего романа. Для меня сегодня это лестно, а Герману надо отдать должное, что он смог сценарий снять и фильм отстоять, в то время как мы с Туровым под беспрецедентным нажимом кинобюрократии должны были свой замысел уничтожить и пойти по другому, куда менее интересному и плодотворному пути.

Другое дело — «Иди и смотри». Сначала картину закрыли. Через восемь лет снова запустили. И теперь уже напрямую никто не вмешивался. Климов лучше умрет, но не уступит свои права художника кому бы то ни было. И я участвовал в «насилии» над «Хатынской повестью» с полной охотой помогал в этом Элему Германовичу, с полным осознанием важности, необходимости такой работы. Я считал и считаю, что правду о хатынской трагедии сегодня важно донести до наибольшего количества людей, заложить ее в «гены памяти» всего человечества.

Так вот, поскольку я знаю силу кино, его способность «перешагивать» границы, говорить сразу с миллионами людей, я рассчитывал, что трагедия Хатыни в фильме такого яростного, неистового режиссера, как Элем Климов, зазвучит с набатной силой. Такова была цель этой работы. А кто придумал ту или иную вещь, кому принадлежит авторство той или иной сцены, чего здесь больше — литературы или собственно кинематографического поиска — это уже вещи второстепенные, узкоцеховые, которые отступают перед правдой свершившегося факта искусства.

Л. Павлючик. Александр Михайлович, давайте поговорим об «Иди и смотри» подробнее. Ведь сегодня есть возможность проанализировать результаты зрительского восприятия ленты. И вам, и Климову, и в редакции газет, журналов долгое время шел и еще продолжает идти поток писем. Характерно, что самый горячий, самый заинтересованный отклик картина имела у людей молодых. Какой первый и главный импульс вызвали у вас их письма?

А. Адамович. Действительно, почта по поводу фильма была большая — красноречивая и неожиданная. Писали, как говорится, и пионеры и пенсионеры, школьники и ветераны войны. Но если иметь в виду письма от молодежи — а именно они составляют львиную долю почты, то в связи с этим я считаю необходимым сказать вот о чем.

Мы, люди старшего поколения, в особенности воевавшего, нередко выступаем по отношению к молодым в роли этаких унылых и докучливых менторов: вы, мол, не знаете трудностей, а мы их познали, вы смóтрите на жизнь легкомысленно, а мы в ваши годы... и так далее. Следуя этой нехитрой логике, и нам с Климовым, вероятно, следовало сказать: вот мы сделали фильм о минувшей войне, а ваше дело идти и смотреть, и взрослеть. Но нами руководило иное чувство... Да, этот фильм рожден опытом старшего поколения, страшным опытом войны, к которому и мы с режиссером имеем отношение — я в Белоруссии, республике партизанской, Климов в годы войны жил в Сталинграде — такое тоже даром не проходит. И все же в этой картине, сверх и помимо нашего личного опыта, опыта нашего поколения, мы надеемся, есть очень много и от мироощущения,

миропонимания молодого поколения — войны не знавшего, пороха не нюхавшего. Более того, нынешняя молодежь — сама того не ведая — стала если не соавтором нашего фильма, то во всяком случае соучастницей, что ли, рождения его замысла, она заставила сделать эту картину такой, какой в итоге она получилась. Попробую пояснить эту мысль.

Как-то известный итальянский писатель Альберто Моравиа, выступая в «Литературной газете», сказал, что наблюдает у нынешнего молодого поколения изначальное отвращение к войне. Это отвращение основано не на отвлеченной мысли, а на каком-то врожденном, инстинктивном чувстве. Понимаете, мы, прежние поколения, приходили к мысли, что война — величайшая бессмыслица, что это насилие над самой природой человека — через свой собственный опыт, через мучительные размышления. Мы выросли в то время, когда слово «война» выражало еще что-то вроде бы даже допустимое, якобы пригодное для разрешения различных проблем. Люди свыклись с тем, что есть, возможны ситуации, при которых война может оказаться «меньшим злом». Мол, погибнут сто тысяч, но сто миллионов «обретут счастье», погибнет миллион, но полмиллиарда «выиграют». Сегодня эта форма мышления, эта формула «арифметического гуманизма» себя окончательно изжила. Ценой ста тысяч жизней купить счастье для миллионов людей? О чем толковать, если ныне пять миллиардов человек в считанные дни могут сгореть в атомном огне.

Мы по инерции порой говорим: будущая война. Какая война? Война — это когда есть победители и побежденные. Ядерное же побоище — это уже не война, а форма всеобщего самоубийства.

И вот молодежь, застав мир, при котором само слово «война» уже бессмыслица, чувством, подсознанием, нутром усваивает то, что мы, люди постарше, вколачиваем в себя логикой, диалектикой, спором.

Так вот, когда мы делали свой фильм «Иди и смотри», мы опирались не только на опыт старших поколений, переживших войну, но в не меньшей степени — и на это присущее молодежи изначальное чувство отвращения к войне. И если молодежь или какая-то ее часть принимает фильм как «свой», то, думаю, происходит это потому, что она улавливает это чувство, почерпнутое нами у нее же самой.

Л. Павлючик. Действительно, почта свидетельствует, что подавляющая часть молодежи фильм принимает безоговорочно. «Фильм меня потряс, заставил многое пересмотреть в жизни», — письма-исповеди такого содержания нередки в вашей почте. Есть и более категоричные и экспрессивные оценки, сродни той, что с юношеским максимализмом выражена в письме одного школьника: «Протестую против всякой критики этой талантливой ленты». Но вместе с тем есть в почте и отклики, отражающие крайнюю степень неприятия ленты. Середины нет — либо восторг, либо раздражение. В чем вы видите причину столь резкой поляризации зрительских симпатий и антипатий?

А. Адамович. Мне отвечать на этот вопрос не совсем удобно, поскольку я тем самым как бы становлюсь на сторону тех, кому фильм нравится, и начинаю «расправляться» с теми, кому он не по душе. Поэтому я не стану спорить со зрителями, которые картину не приемлют. Скажу только о вещах для нас с Климовым принципиальных, относящихся не к самой картине, а к нашему взгляду на военную тему в искусстве и в кинематографе, в частности.

Об этом много ныне говорят и пишут, но, наверное, есть необходимость повториться еще раз: в нашем кино о войне в последние годы происходит какая-то чудовищная деформация трагической жизненной реальности, подмена истинных страданий и боли надуманными, едва ли не опереточными переживаниями. Случаются вещи и вовсе кощунственные: фильмы

о войне становятся «приятным зрелищем», они не потрясают, не тревожат душу, а только вызывают щекочущее чувство эгоистического комфорта.

Так вот еще на стадии замысла фильма «Иди и смотри» у нас была заложена совершенно сознательная полемика как против такого облегченного, кисло-сладкого кино, так и против той части публики, которая к такому кино привыкла. Мы намеренно шли против этой части предполагаемых нами зрителей, рассчитывали либо вовлечь их в со-страдание, со-участие, со-чувствие, либо, так и не поняв друг друга, расстаться при своих непошатнувшихся убеждениях. Судя по почте, с какой-то частью зрителей искомый нами контакт так и не был найден. Что ж, они считают правыми себя, а мы — себя.

В полученной почте есть и такой факт: участник войны, доцент пединститута из Кургана Ю. Рабинович, посетивший Белоруссию, с болью пишет о том веселье, которое царило в зале во время просмотра фильма учащимися одного могилевского профтехучилища. Автор письма искренне недоумевает: неужели у этих ребят никто в роду не погиб во время войны, не сгорел в белорусских Хатынях? В этой связи мне вспомнился случай, произошедший с нашей писательской бригадой, когда мы работали над книгой «Я из огненной деревни». Приехав однажды на место сожженной деревни — ныне восстановленной, расстроившейся, — мы нашли на месте бывшего пепелища небольшой памятник, спрятавшийся в скверике. Какое же чувство шока мы испытали, когда за памятником обнаружили школьников, азартно резавшихся в карты! Легко сообразить, что эти ребята — внуки тех, кто сгорел в деревне на том самом месте, где они играли в карты. Но для них это — бесстрастный факт далекого прошлого, факт, который не стал сознанием, переживанием, болью. Почему? Не берусь судить однозначно. Ответ будет зависеть от того, как проходило их детство, о чем они мечтали, чему их учили — и не научили! — в школе, семье, какие они книги читали, какие фильмы смотрели...

Да, в том числе и какие фильмы смотрели... Как-то критик Игорь Дедков прислал мне статью из костромской газеты «Северная правда», в которой рассказывается о группе семиклассников, путь к кощунственному преступлению которых начался... с просмотра фильма «Семнадцать мгновений весны». Нормальные, обычные подростки из благополучных семей, посмотрев этот фильм (к слову говоря, газета называла его отличным) захотели подражать фашистам и даже взяли себе в качестве кличек имена нацистских преступников. Я считаю, что отличный фильм о войне не может пробудить желание подражать тому, что в нашем народе вызывает только гнев и величайшее отвращение. Насколько можно судить по описанной и, к сожалению, далеко не единственной истории, фильм «Семнадцать мгновений весны» отвращения к этим персонажам, этим явлениям не вызывает. Стоит ли потом удивляться, что, насмотревшись картин, где присутствует облегченный, какой-то «развлекательный» взгляд на фашизм, на войну, духовно незрелые юнцы потом играют в карты на плитах памятника или устраивают аплодисменты в кинозале при появлении на экране Гитлера — да, такой случай имел место во время демонстрации фильма «Битва за Москву» в одном из минских кинотеатров.

Так, вот, возвращаясь к нашей с Климовым работе, скажу, что мы сознательно стремились сделать картину провоцирующего, что ли, содержания: ну, а в эту войну вам поиграть захочется? А в этих фашистов вам приятно перевоплотиться? А этому Гитлеру вы способны поаплодировать?

Л. Павлючик. Еще во время съемок фильма вы с Климовым на страницах журнала «Искусство кино» говорили о своем стремлении снять предельно честный, правдивый фильм о войне. А это значит — прекрасное показы-

вать прекрасным, а страшное — страшным, не отводя стыдливо глаза в сторону. Такая авторская установка в основном нашла понимание в среде зрителей. Вот выдержки из писем: «Фильм потряс меня своей жестокой правдой. Приходить в себя начал только на вторые сутки. Впервые я вдруг понял, что такое война и как это страшно...» «Этот фильм очень трудно смотреть, он держит зрителей в страшном напряжении. Мне хотелось кричать от ужаса, плакать от жалости и ненависти...» «Элем Климов снял фильм яростный, беспощадный, не дающий зрителю и минуты для расслабления. Высокий накал держится два часа экранного времени, а финал, когда Флера, выстрадавший судьбу целого поколения, «расстреливает» фашизм, — повергает зрителя в поистине шоковое состояние. Безусловно, нужно иметь мужество, чтобы это смотреть». Но рядом с этими письмами есть и такие, в которых авторы отрицательно отзываются о фильме ввиду того, что не приемлют сцен жестокости и насилия: «Нужно ли такое кино, после которого дома валидолом откармливает жена?» «Стоит ли показывать эти сцены на экране?» и т. д. Как вы считаете, теперь, когда фильм пошел по экранам, когда есть опыт коллективного восприятия, когда есть эта разноречивая почта, правы ли вы были с Климовым, доходя «до упора» (это ваше выражение) в показе жестоких, кровавых сторон войны?

А. Адамович. Мой ответ на этот вопрос будет убежденным: войну на экране, в литературе надо показать войной, а не слезливой мелодрамой. Потому что еще никогда правда — даже жестокая — не была во вред людям, а на полуправде или лжи замешаны все трагедии человеческой истории. Не виноваты ли литература, театр, живопись разных эпох и народов в том, что, очень красочно воспевая Марса, создавая некий ореол прекрасного над кровожадной харей бога войны, они вольно или невольно потворствовали новым кровавым делам? И в этом смысле задача нашего фильма была еще и в том, чтобы, показывая жестокость и насилие, обнажить их, развенчать на глазах у зрителей, разоблачить тех, кто несет страдания и боль в наш мир.

Не все считают, что это может быть предметом и целью искусства. В частности, помимо авторов писем, протестующих против показа сцен жестокости и насилия на экране, есть у меня оппоненты и посерьезнее, которые, возможно, на наш фильм не пошли вовсе. В Пущино, под Москвой, существует школа, в которой проводится интересный, благородный эксперимент, суть которого заключается в том, что учителя воспитывают школьников преимущественно и исключительно на примерах доброты, надеясь, что зло — даже активное — в такую облагороженную душу не проникнет. Так вот они в принципе не поведут детей на такой фильм, чтобы не травмировать их сознание показом того зла, что существует в мире.

С какого возраста смотреть подобные фильмы — это действительно проблема, и серьезная. Но мне довелось встречаться с этими педагогами, и они задавались более глобальным вопросом: надо ли вообще делать такие фильмы, писать повести вроде «Карателей»? Лучше бы не делать и не писать — я тоже согласился бы с радостью с этим. Когда бы этого, такого, не было в жизни, когда бы не жило это в обожженной памяти нашего народа, не совершалось и сейчас в мире, не грозило из будущего. Кто может поручиться, что полное отсутствие знания о таком зле не повернется беззащитностью, беспомощностью перед ним? Как это, увы, случалось со многими в годы минувшей войны.

Но тут я охотно признаю за этими увлеченными педагогами право не соглашаться ни с фильмом, ни с подобной прозой: люди эти не просто критикуют, они дело делают, ищут свои пути в нашем сложном мире.

А вот кто не ищет, кому давно все и навсегда ясно — тут другой разговор. Есть у меня письмо от режиссера

областного театра. Так вот он, споря с фильмом, снова повторяет, что чувство жалости, к которому, мол, только и взывают авторы, — «не самое высокое чувство».

Уродливая практика фашизма убеждает в обратном. Жалость — не только высокое, но из числа самых высоких чувств, и оно совершенно обязательное для человека, без него нормального сообщества людей не бывает. На сколько шагов человек отошел, ушел от чувства сострадания чужому горю, беде, муке, ровно на столько шагов он приблизился к фашистской психологии. Кем бы сам он себя ни считал.

Дорогой ценой эту истину не то что открыло, а вернуло себе цивилизованное человечество после безответственных ницшеанских игр в «принципиальную нежалостливость», которая в свое время соблазняла даже приличных писателей. Просто не ведали люди, что творят, когда, «дразня обывателя», вместе с водой выплескивали и те неотменимые нравственные принципы, без которых «человек человеку волк».

Вот мы прочитали недавно «Печальный детектив» Виктора Астафьева. Он написан от лица милиционера, который видит мир не со светлой стороны, а с изнанки, где много зла, мерзости, больных вывихов человеческой психики. И при всем этом повесть буквально пронизана жалостью — на каждой странице, в каждой строке. Ни в чем не оправдывая своих опустившихся, запутавшихся героев, Астафьев их всех жалеет. Это свойство настоящего художника и человека. Помните, в «Прощании с Матёрой» В. Распутина главная героиня повести Дарья говорит: нет такого человека, которого не за что жалеть! Эти слова тем более справедливы, что живем мы ныне в очень трагическое время, когда сам род человеческий находится под угрозой уничтожения.

Л. Павлючик. Разночтения во взгляде на героев, на авторскую концепцию фильма возникают, на мой взгляд, потому, что он очень резко сломал привычные приемы изображения войны на экране. В частности, с недоумением пишут авторы некоторых писем, в картине совсем не показаны боевые действия партизан, «за кадром» осталась тема сопротивления белорусского народа оккупантам — тема, питавшая десятки произведений белорусского кино, начиная еще с «Константина Заслонова». Основным содержанием своего фильма вы взяли тот трагический материал, который обычно в фильмах партизанской тематики исчерпывался одним эпизодом, от силы — развернутой сценой. Всегда казалось, что и этого для зрительских нервов уже будет более чем достаточно. Может быть, вам следовало сделать уступку инерции зрительского восприятия и ввести несколько ожидаемых героических эпизодов?

А. Адамович. Героизм нашего народа можно показывать по-разному. На разном материале, в разных жанрах, с разной степенью приближения к правде. Например, на «Беларусьфильме» снят один многосерийный телефильм, где на протяжении многих часов экранного времени не видно ни одного полицая, предателя. Наверное, его авторам кажется, что тем самым они возвеличивают белорусский народ. Я думаю, что они его оскорбляют сознательной ложью, грубой «подчисткой» исторической реальности.

Жизнь Белоруссии под чугунной плитой оккупации — тема неисчерпаемо большая, сложная, каждый волен выбирать свой угол зрения на нее. Например, на нашей студии снят фильм «Пламя», где на первом плане — партизанское движение, показанное во всем его гигантском масштабе. А разве не возможен фильм, целиком посвященный жизни и быту белорусской деревни в годы войны, тяжелейшим испытаниям, через которые прошло мирное население? Наконец, можно теоретически представить произведение, где все будет находиться в равновесии, в неких тщательно от-

меренных пропорциях: и партизанское движение, и трагедия Хатыни, и героизм народа, и злодейства полицаев, и драма голодных женщин и детей, преследуемых невзгодами войны и оккупации. Но что-то мне не верится в это аптекарски взвешенное кино, ибо в искусстве важны страсть и боль, а они уже вершат отбор жизненного материала, диктуют подход к нему. И мы сознательно ушли от прямого показа партизанских боев, стычек, перестрелок, чтобы показать героизм белорусского народа с иной стороны. Разве это не испытание нравственной силы народа и не показ стойкости духа его — пройти, как Флера, все круги ада и не сломиться, не озвереть, не уподобиться в жестокости нелюдям-врагам?

Кому и чему мы поставили памятник в поверженном Берлине, какому подвигу? Подвигу солдата — кстати, нашего земляка Лукьяновича Трифона Андреевича, — у которого враги убили всех, который нес месть в сердце, а погиб, спасая немецкую девочку...

К тому же мы делали свой фильм сорок лет спустя после Победы. В обстановке, когда любая развязавшаяся война грозит столкнуть род человеческий в небытие. Это тоже определило отбор фактов и событий в нашем фильме. Когда картина была показана в Хельсинки (мы с Климовым ездили на премьеру) — в газетах финских звучала общая мысль: после этого фильма ни одному нормальному человеку войны не захочется! Именно эти чувства мы и стремились вызвать у зрителей.

Л. Павлючик. Коль мы заговорили о восприятии картины за рубежом, то надо сказать, что у меня была возможность познакомиться с частью откликов иностранной прессы на ваш фильм. В финской газете «Хельсингин саномат» был опубликован отклик с Московского кинофестиваля, автор которого — женщина-критик написала следующие строки: «Моя собственная душа активно восстает против этого фильма... Я не хочу по-климовски тотально ненавидеть войну и немцев, по крайней мере, ту войну и тех несчастных немцев, которые и так уже давно осуждены». Я знаю, что вы с картиной были в разных странах, показывали ее в разных аудиториях. Как воспринимают фильм на Западе, в частности в ФРГ?

А. Адамович. Вы знаете, меня тоже поразило замечание финского критика. Когда я был в ФРГ, меня потрясло, как мало там знают о причинах и масштабах второй мировой войны, как старательно пресса замалчивает, а чаще всего искажает истинное положение дел. Что касается молодежи, то она большей частью и вовсе пребывает в неведении о том, что произошло с миром с тридцать девятого по сорок пятый год. И только к сорокалетию разгрома гитлеровской Германии молодые немцы стали оглядываться назад, и наш фильм очень кстати оказался там в это время.

Нам с Климовым уже доводилось рассказывать, как на обсуждении фильма в Мангейме молодые ребята буквально поднялись стеной против тех, кто говорил, что ни к чему ворошить прошлое, что фильм ничего, кроме вреда, немецкому народу не принесет. Я помню, как в Бремене молодой журналист спросил у меня: как после всего содеянного ваш народ относится к немцам? Я ответил тогда, что несмотря на то, что наша литература, искусство и память народная никогда не уходили от правды о трагедии минувшей войны, русский народ никогда не отличался злопамятством. Более того, исконно славянское чувство жалости к голодному, раненому, поверженному очень быстро завладело нашими людьми, и уже в сорок четвертом — сорок шестом годах военнопленных немцев подкармливали те самые люди, которые видели недавно, что вытворяли немцы с советскими военнопленными. После этих слов парень едва не заплакал от горечи, боли, стыда, что родители, отцы оставили молодежи такое тяжелое, неблагодарное наследство. Я отчетливо понял тогда: тем, в ком со-

весть жива, — а молодежь, как правило, совестлива, — просто необходимо пережить очистительное чувство национальной вины, чтобы сделать правильные выводы на будущее.

Конечно, у западногерманской официальной пропаганды сегодня предостаточно средств, чтобы загнать молодежь в бундесвер, возбудить чувство ненависти к нам. В частности, на одной из встреч немецкий солдат задал мне такой вопрос: кого мы изображаем в армии на мишенях — какого-то условного противника или представителей конкретной нации? Сам он не скрывал, что на их мишенях предполагаются русские. Я ответил тогда, что не рисуем мы на мишенях ни американцев, ни немцев, потому что ни один народ не считаем своим врагом. И еще я сказал, что командиры этого немецкого солдата поступили бы откровенней, если бы отрабатывали приказы стрелять не по русским или, скажем, по полякам, чехам, а по детям. Во всем мире, может быть, и наберется сто миллионов солдат, зато детей — наверняка миллиарда два. Будущая война поэтому прежде всего — это война против всех детей земли. В этом еще одна сторона ее бесцельной жестокости и противоестественности. И допустить ее нельзя ни в коем случае... Думаю, немецкий солдат эту истину воспринял.

Л. Павлючик. Завершая тему, я хотел бы вспомнить одну вашу статью, в которой вы говорили, что литература, открыто высказывая народную правду об испытаниях в минувшей войне, еще не решилась открыться с такой же гражданской смелостью навстречу всей правде войны грозящей. Бомба всеобщей погибели не должна взорваться нигде на планете, пишете вы дальше. Но именно поэтому она должна взорваться в сознании писателей, в «военной» литературе.

И в «военном» кино, добавлю от себя. Лично я считаю, что в вашем фильме она «взорвалась». В «Иди и смотри» запечатлено сознание художников, которые хорошо понимают всю меру грозящей человечеству опасности. И все же вслед за читателем, приславшим письмо, спрошу: не лучше ли, не эффективнее ли было снять ленту, впрямую обращенную к проблемам борьбы за мир, за разоружение? Ведь наше искусство по-прежнему в долгу перед этой ответственной и чрезвычайно актуальной темой.

А. Адамович. Мысль о том, что бомба должна взорваться в нашей «военной» литературе, в душе и сознании каждого художника, я высказывал в 1982 году, в частности, в телефильме «Формула гуманизма», а затем на Минской конференции военных писателей (1983). К тому времени в нашей литературе существовали только два произведения, впрямую обращенные к теме грозящей всему человечеству ядерной опасности. Оба эти произведения принадлежали белорусским авторам: Андрей Макаенок создал трагикомедию «Дышите экономно», а Эдуард Скобелев свой роман назвал «Катастрофа». Более ничего, по-моему, вся наша большая советская литература на эту тему не наработала. Думаю, что и кинематограф, за исключением фильма «Бегство мистера Мак-Кинли» по киноповести Л. Леонова и «Писем мертвого человека», к этому материалу не подступался.

Сейчас ситуация меняется. По-моему, в эти дни мы резко уходим от ложного тезиса, который властвовал над некоторыми умами долгие годы: мол, не надо лишний раз пугать население ядерной угрозой, пусть оно себе мирно существует, а все тревоги планеты оставим на совести военных, политиков. Считать так — значит, находиться в плену величайшего заблуждения. Ибо когда к высокой политике, которую вершит правительство, не подключено всенародное сознание, всенародная воля, то политика эта теряет свой важнейший потенциал. И то, что сейчас вопросы войны и мира, завтрашнего дня планеты активно обсуждаются в народе, в литературе, в публицистике, — все это обещает появление в скором времени произведений на эту тему.

В. Савчук, главный редактор
редакции хроникально-документальных фильмов
Свердловской киностудии

Экономика — не только экономия

Порой бывает так, что одна, даже небольшая картина способна привлечь внимание не только к ее авторам, но и к студии, где она создавалась. Таких картин на Свердловской киностудии сделано две. И о маленьком коллективе документалистов Урала сразу заговорили. Вначале, когда Союз кинематографистов пробивал дорогу к зрителю фильму «Леший», уже сейчас, в наши дни, встретившему самое разное отношение — от горячей поддержки до стремления перекрыть фильму путь к экрану. Настолько прямой ведет он рассказ о трудной судьбе человека, в биографии которого отчетливо отозвалось время. Следующая лента свердловчан «Ходоки» подтвердила приверженность редакции хроники и объединившихся вокруг нее режиссеров к социальному анализу на экране. (Рецензии на названные картины — в ближайших номерах.) Об этом же свидетельствует «меморандум о намерениях» документалистов Урала, которым стала их идейно-творческая программа, и желание стать творческим объединением.
Вот почему представляет интерес статья В. Савчука, главного редактора редакции хроники и руководителя творческого объединения документалистов Свердловской студии. Его концепция новой модели неигрового кино вступает в спор с уже высказанной директором Грузинской студии научно-популярных и документальных фильмов Ч. Амирэджиби («ИК», 1987, № 8).

Модель, модель, модель... О модели будущего кинематографа мы спорим в гулких конференц-залах и в скромных гостиничных номерах, в официальных полированных кабинетах и в курилках, на фестивалях и на лестничных площадках киностудий. Спорим уже год... Идет жесткая сшибка самых различных проектов, самых полярных предложений — от совершенно альтруистических до прозрачно лукавых.

К примеру, на нашей Свердловской киностудии была разработана модель, наиболее дерзкой идеей которой стала идея объединения цеха осветительной аппаратуры с электроцехом (логика простая: обе службы работают от сети!).

Такого рода реформаторство — дело далеко не безобидное. Срочная работа по штукатурке и побелке старого здания кинематографа призвана не только замазать заметные трещины, освежить его фасад и тем обозначить участие в перестройке. Этакое латанье прежде всего рассчитано на консервацию привычного — а значит, и удобного для многих — порядка вещей. Зачем, действительно, в поисках искомого по-светловски делить квартиру на квадраты (способ, упомянутый в

статье Чабуа Амирэджиби «Перестройка в сегодняшней практике»), если заранее известно, где искать и откуда взять любую вещь?!

Но речь все же не о псевдореформаторстве: мотивы и цели упреждающего текущего ремонта легко обнаружить даже невооруженным глазом. Речь о проектах и моделях вполне искренних и достаточно радикальных, с той или иной степенью вероятности обещающих оздоровить экономику нашего кино.

И тут не дает покоя тревога: в горячке обсуждений, увлекшись конструированием чисто хозяйственных рычагов нового способа производства фильмов, не забываем ли мы подчас о хрупком предмете нашего спора — о самом искусстве? Как бы нам, перекапывая пустошь под новый урожай, не посеять бойкорастущие плевелы вместо отборной-то пшеницы...

Вот и уважаемый Чабуа Амирэджиби в названной статье пишет о том, что цель искомой модели неигрового кинематографа — «создать в кинопроизводстве условия, которые могли бы обеспечить выпуск фильмов высоких идейно-художественных качеств, облегчить художнику решение творческих задач». И... предлагает свою модель, фундаментом которой служит бригадный подряд. Причем модель, отчасти уже опробованную на Грузинской киностудии научно-популярных и документальных фильмов «Мематианэ», возглавляемой самим автором.

Результаты, казалось бы, блестящие: из шестнадцати фильмов, снятых бригадным способом, первую группу оплаты получили одиннадцать, вторую — пять, третью, понятно,— ни одного! Киногруппам выплачено в качестве премий около 17 тысяч рублей. Студия получила 45 тысяч рублей сверхплановой прибыли.

Однако возникает вопрос: сколько фильмов из этих шестнадцати стало событием, явлением в нашем документальном и научно-популярном кино? Тем более что первая группа оплаты — всем это хорошо известно — далеко не всегда совпадает с оценкой фильма кинематографической общественностью и зрителем.

Ни одного названия автором статьи не приведено... Что само по себе заставляет задуматься читателя, мало осведомленного по части успехов грузинского неигрового кино.

Бригадный подряд — метод, безусловно, прогрессивный, и неотложность его внедрения в кинопроизводство сомнений не вызывает. Но можно ли бригадный подряд считать панацеей от всех наших бед?

Дальше — вопросов становится больше...

«Киностудия «Мематианэ»,— пишет автор, формулируя условия перехода на полный хозрасчет,— является фильмопроизводящей фабрикой с экономической формулой «товар — деньги — товар».

Честно говоря, сердце сжимается от столь беспощадного прагматизма... Каково в этом прокрустовом ложе, в значительной мере рассчитанном на серийный ширпотреб (пусть даже соответствующий строгому ГОСТу), придется взыскующему истины художнику со всеми его муками, сомнениями и незапланированными озарениями?

«В том-то и дело,— писал в свое время Андрей Платонов,— что в области искусства открытие действительности является более трудным делом, чем художественное изображение идеи, выдуманной по поводу действительности, но, в сущности, не совпадающей с ней».

Не знаю, как бы вписались в такую модель Дзига Вертов и Александр Медведкин, «открывшие действительность» в долгих поездках и мучительных монтажных поисках, но что в ней более чем неуютно будет себя чувствовать новосибирец Валерий Соломин, автор таких отличных документальных фильмов, как «Чей хлеб вкуснее?», «Цыганский берег», «Таежная быль», «Шоферская баллада»,— это уж точно.

Запустившись на один фильм, он может снять совсем другой. И не по

причине дурного или капризного характера, а потому что живая жизнь интересна ему именно тем, что — живая, что изобилует непредусмотренными поворотами и самыми неожиданными откровениями... Вместе со своими сподвижниками он может на полгода «потеряться» в тайге, а потом всех извести в поисках наиболее внятной складки добытого материала в монтажном периоде... Как ему делать кино в условиях поквартального планирования, жесткого лимита пленки и частей да «обязательного соблюдения сметной стоимости»? Или мы его так и не пустим на порог наших киностудий? А если предлагаемая модель приживется и на его родной студии? Что с ним будет тогда?

Искусство, как известно, требует не только жертв, но и немалых затрат. И хотя экономика не может существовать без разумной экономии, экономику с экономией все же путать не следует. Нет более экономичной вещи, чем истинное произведение искусства, как бы дорого оно нам ни стоило.

Дело еще в том, что прибыль грузинских кинематографистов — это и не прибыль вовсе в строгом-то смысле слова, а экономия выделенных лимитов. Студия в этом случае «самоокупается» только в пределах отпущенных ей средств. Не заработанных, а именно — отпущенных... А коли так, придется нам признать, что экономика неигрового кино сегодня более чем условна...

Продолжает она таковой оставаться и при «полном хозрасчете» в предложенной Чабуа Амирэджиби модели.

«Киностудия является исполнителем заказов (запомним этот тезис.— *В. С.*). Заказчики — Госкино СССР, Госкино Грузинской ССР, Гостелерадио СССР, ССОД и другие министерства, ведомства, учреждения».

«...фильм представляется заказчику. Последний, в свою очередь, оценивает его, возвращает с замечаниями для исправления или не принимает вовсе».

От чего уходили, к тому и пришли!.. Собственно, из этого списка полноценными заказчиками (то есть — покупателями) являются только «министерства, ведомства, учреждения». Остальные — всего лишь распорядителями фондов. Уповать же неигровому кинематографу на ведомства — значит открыть зеленую улицу аккордному ремесленничеству.

Недавно посмотрел две картины про БАМ. Одна была сделана на Свердловской киностудии по заказу ССОДа, другая — на Восточно-Сибирской киностудии для общего экрана («Зона БАМ. Постоянные жители», режиссер М. Павлов). Если верить второму фильму (а не верить ему нельзя, столько в нем боли, горечи, сострадания!), получается, что первый — простонапросто красивое вранье.

Могут сказать, мол, публицистика и пропаганда суть вещи разные. Нет, одинаковые, если мы хотим, чтобы в пропаганду верили. Пропаганда — не реклама, а БАМ — не экспортный пылесос (который тоже, кстати, надо рекламировать без вранья). Стыдно должно быть рекламировать свою Родину!

Во всяком случае больше иных напастей боюсь, что моим единомышленникам из создаваемого на нашей студии объединения документальных фильмов придется подрабатывать на жизнь заказными «декорационными» фильмами да всякого рода «болтами в томате»... А что им останется делать при нашем малокартинье (пять короткометражных фильмов и один полнометражный)? Там ведь и сроки вольготные, и сметная стоимость без всякого намека на экономию... И хотя есть реальная опасность потери творческих ориентиров, а значит — известной дисквалификации, зато — поездки от самого Тихого океана и до самого синего в мире Черного моря.

Нет уж, если говорить о нашем заказчике, то единственным заинтересованным заказчиком, на которого стоит равняться, должен быть зритель. А если надеяться на внедрение полноценного хозрасчета, то выяснить его гипотетические возможности можно, лишь создав специализированную фирму по

прокату документальных и научно-популярных фильмов, независимую от проката кино художественного.

Понятно, что на первых порах зрителя придется активно приваживать хорошими документальными фильмами. И дело тут в значительной мере не в воспитании зрительского вкуса, а в перевоспитании... При всем при том, купив у киностудии картину, фирма будет вынуждена сделать все, чтобы вернуть потраченные деньги и к тому же еще заработать. Именно тогда наладится, наконец, строгий отбор фильмов, появится широкая, вездесущая реклама (вот где она пригодится по-настоящему!), на бойких городских «пятачках» возникнут небольшие специализированные кинотеатры, свои киноклубы, фирма привлечет к работе грамотных киноведов, компетентных редакторов и социологов. И вдруг окажется (чем черт не шутит!), что экономически выгодней сделать один дорогой фильм вместо трех дешевых!

Ну, а если при всем нашем старании затраты не окупятся, что ж, тогда придется обратиться за частичной дотацией к государству, но тоже в форме взаиморасчетов, а не подаяния. Пусть наши картины покупает телевидение, заказывает сеть политпросвещения и т. д. Слишком серьезное это дело: речь ведь идет о гласности — одном из главных двигателей на пути совершенствования нашей жизни, о прямом участии средств массовой информации, каковой является и кинопублицистика, в перестройке. Дело поистине государственной важности.

Так или иначе уверен, что успех принесет не слепое «исполнение заказов», а самостоятельное творчество, независимость и рожденное ими чувство собственного достоинства художника. Не работником сферы обслуживания должен он стать, не официантом, подносящим заказные блюда к столу сегодняшней конъюнктуры («чего, дескать, изволите?»), а честным зеркалом общественного мнения, гласом народным, чутким выразителем народных потребностей и чаяний. Именно тогда он будет способен не столько «откликаться» на последние постановления, сколько в силу своих способностей готовить к жизни новые.

Самостоятельность — главное условие успеха в искусстве. Вот что нужно нам отстаивать прежде всего... А значит, и самостоятельное перспективное и текущее планирование без всяких корректировок, под невинным предлогом которых по сей день осуществляется вмешательство в нашу жизнь, мелкая опека, а то и диктат. Нужно нам добиваться прямого выхода в кинопрокат. Увеличения производства документальных лент, коль скоро то или иное объединение подтверждает свои творческие возможности. Не по-хозяйски, в самом деле, держать в простое, гонять в поисках работы по всей стране или использовать на малоквалифицированной работе режиссеров, не однажды на деле зарекомендовавших себя серьезными художниками. Не нелепо ли, что большая Свердловская киностудия (восьмая по объему производства в стране) выпускает всего шесть документальных фильмов в год? Тогда как заказных, учебных, рекламных — около 70. Ведь их эффект, отдачу еще никто не подсчитал, но это тема отдельного разговора.

И конечно, вопрос вопросов: как нам все же подружить экономику и искусство, строгое, регламентированное производство соединить со свободным творчеством, нащупать заветное «золотое сечение»? Или действительно «в одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань»? А может, и не нужно — в телегу? Может, пусть лань бежит впереди, а борзому коню поспешать за ней? Как хотите, но при любых реформах приоритет должен остаться за искусством.

...Однажды с моим киргизским другом, сценаристом и писателем Кубатбеком Джусубалиевым ночевали мы на высоком пастбище в юрте пожилой чабанской четы. Сами хозяева устроились спать снаружи, под открытым зеленоватым небом, в ту лунную ночь

особенно высоким и прозрачным. Отару, видно, будила полная, ясная луна, и чабаны то и дело окликали овец, удерживая их на месте.

И еще говорили о чем-то своем... Чаще был слышен озабоченный женский голос. Долгий и однозвучный, он плыл над тихой летней ночью... Изредка его прерывал грубоватый и отрывистый мужской голос.

Я не понимал по-киргизски и оттого не знал, о чем говорят муж и жена. Да и была ли нужда знать мне об этом? Меня трогала сама манера их ночной беседы, за которой угадывалась долгая, трудная жизнь, прожитая в согласии с природой, людьми и своей совестью.

Могла ли эта удивительная ночь с мягким шелестом сон-кульской волны, с негромким ржанием кобылицы и сухим овечьим кашлем, тиканьем чабанского будильника и неторопливой беседой старых людей стать эпизодом документального фильма? Не знаю. По разным причинам в тот раз этого не произошло... Но как же нам в документальном кино прикоснуться к душе человеческой? Как научиться слышать ее и, может быть, даже помочь ей? И не пожалеть для этого никаких средств.

Считаю, что вся проблематика века, все наши горести и радости с наибольшей полнотой отражены в человеческой судьбе. По-моему, фильм о жизни секретаря-машинистки или, допустим, водопроводчика, причем совсем не обязательно снятый на их рабочих местах, скажет больше о времени, чем самый остропроблемный фильм о госприемке. Она в тех фильмах больше проявится. Человеческий фактор — это прежде всего категория нравственная... И только в этом случае — экономическая.

Думаю, что заметный хозяйственно-практический крен в рассуждениях известного писателя Чабуа Амирэджиби — намеренный перебор, имеющий целью оживить идущие споры. К тому же ясно, что сегодня для него, директора студии, крайне важна отладка именно хозяйственного механизма. Однако очень хотелось бы услышать в этой статье и голос художника.

Пока же создается впечатление, что мы вливаем старое ординарное вино в новые мехи. Вино от этого, право, лучше не станет.

Тот же Андрей Платонов писал в одном из своих рассказов: «...ни хорошие, ни плохие моторы сами по себе не помогают правильно существовать человеку, если в человеке нет священной сущности или эта сущность убита или искалечена. Может быть, эта сущность — наша душа. И неизвестно в точности, что такое, но известно, что без нее общая жизнь человечества не состоится. Это подтверждается тем, что мы страдаем...»

Точно так же ни хорошая, ни плохая модель кинематографа сама по себе ничего не решит, если мы не обернемся лицом к искусству. Не поймем, что его нужно не только правильно организовать, но и выстрадать.

Свердловск

Свободная тема

Али Хамраев

Без страха!

...Все это копилось внутри столько лет, и все ждало своего часа — прорвется плотина, не прорвется? А если прорвется, то когда? Когда?

●

Ночь. Дорога в Исфару. Я сопровождаю Андрея Тарковского, который мучительно ищет натуру для «Сталкера».

— Ты знаешь,— говорит он,— в какой-то момент я дошел до такого отчаяния, что пришел в Госкино и сказал: «Ну, а все-таки, что вы хотите, чтобы я сделал? Это вы мне не даете, другое не даете, третье не даете? Скажите, наконец, что можно?»

— Ну, какую-нибудь важную, большую тему...

— Что, про Ленина?

Они переглянулись и как-то не очень смело говорят:

— Что ж, давайте про Ленина.

На следующий день я приношу им трехстраничную заявку на фильм о Ленине. Говорят: «Почитаем, подумаем».

Настала моя очередь спросить у Андрея:

— Интересно, ну, и каков был результат?

— Да вот уже несколько лет как думают...— ответил Тарковский.

●

Был не так давно в гостях у Параджанова. Приезжаю к режиссеру, о последнем фильме которого — «Легенда о Сурамской крепости» — итальянская кинокритика писала как об абсолютном шедевре кинематографа, и вижу, что живет он в доме, который чем-то напомнил мне наши старые ташкентские лачуги, наподобие тех, что я снимал в картине «Я тебя помню».

Поздняя ночь. Мы сидим, о чем-то толкуем, и вдруг он замер и с какой-то торжественностью говорит:

— Тихо!

— Что такое?

— Слышишь? Нет, ты слышишь? Вода пошла!

И он, счастливый, бросился к крану набрать воды. Два таза: один для умывания, второй — для прочих хозяйственных нужд.

— И что, Сергей Иосифович, это у вас так всегда?

Параджанов разводит руками.

И он не унывает, не ворчит, не обижается, он привык уже этого не замечать. Он тут же невозмутимо перевел разговор на какую-то небытовую тему... Мы заговорили с ним о каких-то киношных проблемах, начали о чем-то спорить... О чем? Может, о современной живописи, а может, о фильмах Киры Муратовой, или, уже и не припомнить — о какой-то возмутившей нас обоих статье...

●

Все теперь знают, что такое V съезд кинематографистов СССР, какое огромное значение он имел для нашего кино — тут, как говорится, комментарии излишни. Но вряд ли кто в Москве как следует наслышан о том, как проходил у нас в Ташкенте 19 апреля 1986 года съезд узбекских кинематографистов. Я хочу сказать, что мало кто знает, *каким* он был, *этот* съезд.

Вот, скажем, одна характерная деталь. Почти не стесняясь, при свидетелях четверо неизвестных по-своему корректировали работу счетной комиссии съезда. Это видели все, и один мой знакомый, коммунист, член счетной комиссии, вышел весь в слезах и сказал: «Нет, вы подумайте, что же это в самом деле?! Бюллетени заменяют». Говорили: «Мы засиделись, уже поздно, и Рано Хабибовна (имеется в виду Р. Х. Абдуллаева[1]. — *А. Х.*) устала, поэтому давайте мы вам поможем... А сами — раз! — и поменяли бюллетени».

У нас на съезде был Александр Митта, он может подтвердить, как людям не давали слова, ибо сургучные печати на ящике для записок в президиум так и остались невскрытыми; он, как все мы, наблюдал за тем, как урны для «тайного» голосования поставили не где-нибудь, а прямо у стола президиума и делегатов не выпускали из зала, пока они не проголосуют, наконец, все видели, что рядом с урнами несли боевое дежурство Р. Х. Абдуллаева и Д. Т. Мадыкаримова[2], оценивая каждое движение поднадзорного делегата.

Тому, кто решил зайти в туалет, открывалась живописная картина: взрослые дяди тайком извлекали из внутренних карманов пиджаков наспех скомканные в комочек бюллетени и, тщательно соблюдая законы конспирации, прижавшись к стене, вычеркивали те или иные фамилии.

Мол, голосование-то тайное, вот мы тайно и голосуем...

●

...Были молодые, спорили, давали друг другу читать сценарии и снова спорили, не скупились на советы, мчались на студию смотреть чей-то материал, срывали голоса на худсоветах, ссорились, мирились, бежали вперед, наслаждаясь самим бегом, не боялись ортодоксов, умели быть счастливыми...

Однажды мы вместе с Эльёром Ишмухамедовым закрыли в комнате тогдашнего руководителя Союза кинематографистов Узбекистана и буквально приперли его к стенке — нечего, мол, зажимать молодежь! А надо было — пришли в ЦК и сами, не слыша собственных голосов, заявили, что закидаем президиум тухлыми яйцами и помидорами (дело было на одном из съездов узбекских кинематографистов двадцатилетней давности) — только попробуйте выдвинуть такого-то! Ведь всем было хорошо известно: тот, кого рекомендуют сверху, и «наберет голоса».

Представьте себе, «такого-то» выдвинуть не осмелились. Его переизбрали. И этот «такой-то» до сих пор нам этого простить не может. Но все это — «зелень лета», все это было давным-давно, тягостные 70-е привили среднеарифметическому деятелю искусств Узбекистана иные привычки.

●

Приятелю Х:

— Послушай, ну, честно, зачем тебе так уж необходимо это звание?

Х без тени юмора, нимало не стесняясь:

— Да как тебе сказать?.. Мне не столько звание нужно, сколько... Ну, ты же знаешь, у меня родственники без конца болеют — так хоть к правительственной поликлинике прикрепят...

Об этом говорят *вслух*. Тоже своеобразная форма «гласности». То, о чем

[1] В то время — секретарь ЦК КП Узбекистана по идеологии.

[2] В то время — зав. отделом культуры ЦК КП Узбекистана.

кому-то и подумать стыдно, говорится с безмятежной простодушностью, а то и с озабоченностью на лице.

●

Еще одна поведенческая деталь узбекского кино: бытовое предательство.

Человек попал в конфликтную ситуацию: что-то не поделил с начальством, кто-то косо посмотрел на его фильм — все! — его телефон молчит неделями. При встречах в студийных ли коридорах, в автобусе, в Доме ли кинематографистов стараются не замечать, отвернуться.

Вдруг перестают спрашивать: а как ты живешь? *На что* ты живешь? Хотя что спрашивать, человек уже давно без зарплаты. На тот самый художественный совет, где решается его судьба, его вчерашние приятели не приходят под любым предлогом: больная мама, ремонт, бюллетень, «я не знал», засорился карбюратор, «не читал сценария» и т. д. и т. д. и т. д.

То же самое, только в иной редакции:

— Знаешь, старик, тут... как тебе сказать?.. В общем, мой сценарий читают в ЦК, а, видишь ли, если я твою картину поддержу, то, не исключено, мою — закроют. Так что ты уж не обессудь, сам знаешь — жизнь есть жизнь...

Или:

— Вступлю в партию — звание получу... А может, и Госпремию.

Такие вот правила игры были. И игроков находилось сколько угодно...

Как перестроить это? Как перестроить такое понимание морали? Какой тут поможет хозрасчет, какой бригадный подряд?

Вот у нас какой хозрасчет: получу свою вторую категорию, а больше и не надо! А того гляди, и первую дадут — за важность-то темы... Организую две-три статеечки, и все сойдет.

Я не шучу: это не такое пустяковое дело — закрепить за собой две-три темы на будущее. Лет так на семь. Чтобы спокойно жилось. Об искусстве, естественно, в подобных ситуациях мало кто думает. Тематический план на пятилетку поэтому — в том виде, в котором он существует сейчас на «Узбекфильме»,— не несет на себе заметных следов перестройки, и, кстати говоря, первостепенное дело Союза кинематографистов СССР подумать об этом всерьез и вообще почаще наведываться в республику.

Ох, уж этот темплан! Все-то его переделывают, сверху без конца вставляют свои темы: про это надо, про то тоже надо, и об этом не смейте забывать... Сейчас, когда к руководству студией пришел опытный и энергичный А. М. Ходжаев, и у меня, и у моих коллег появилась надежда, что он сможет преодолеть все трудности и вывернуть корабль на нужный курс. Если этого не произойдет, то уж и не знаю, что думать о завтрашнем дне узбекского кино, о той самой, не такой уж и далекой весне 1991 года, когда состоится VI съезд советских кинематографистов — чем мы будем отчитываться перед республикой и страной за пятилетие?!

Очень хотел бы ошибиться, но я не вижу у творческой молодежи «Узбекфильма» такой силы, которая могла бы позволить ей сказать в наш адрес: «А ну-ка, отцы, подвиньтесь! Пришли *мы*!» Наоборот, эта молодежь, как и «взрослые», разбивается на враждебные друг другу группировки, она всячески подыгрывает старшим, заискивает перед ними, перенимает у нас те же самые пагубные привычки: «умеренность и аккуратность», конформизм. Так и хочется сказать им: «Не берите с нас пример! Совершите революцию, наконец, чтобы вырвать с корнем то зло, которое нашими молитвами прижилось в республике...» Сказал бы, но чувствую, не услышу ответа — смолчат... Ведь смолчали же они, когда Р. Ибрагимбеков проводил в Ташкенте выездной секретариат СК СССР.

Как ни кощунственно об этом говорить, но у нас сейчас даже тема «негативных явлений» становится верняком. Тут, впрочем (во всяком случае у нас, в Узбекистане), есть свой потолок правды — так сказать,

2 м 50 см. И это очевидный результат того, что многие из прямых виновников разгула антидемократии и пособников культа личности Рашидова то и дело подстраиваются к перестройке: они научились изощряться как в самобичевании («Да, мы проспали Рашидова!..» Какое уж там «проспали?! Бодрствовали, да еще как!), так и в разоблачительных пассажах, и эта их практика есть умело возведенный вокруг себя, незримый барьер недоступности.

У всех есть право на правду, но кому-то, честное слово, лучше бы помолчать. Пристыдиться. Это для них и было бы перестройкой. Но стыд — опять же не хозрасчетное понятие. Или он есть, или его нет.

Мне уже предлагали: «Али Иргашевич, вот и вы бы своим киноискусством включились в процессы демократизации...»

— Пожалуйста,— отвечаю,— я готов включиться. Хоть завтра начну снимать фильм. Но ведь вы мне не разрешите...

— Да оставьте, сейчас все что угодно разрешат...

— Хорошо. Тогда в моей будущей остросюжетной картине будет примерно такой эпизод...

«... На Пленум ЦК Компартии Узбекистана приезжает некто из Москвы, из высокой инстанции.

Этот человек выходит на трибуну. Сначала говорит то, что сейчас кажется уже привычным:

— Товарищи, мы собрались на очень важное заседание. В вашей республике в последние годы происходили опаснейшие явления, грубые нарушения социалистической демократии. Они, подобно раковым опухолям, могли метастазами заразить всю страну. И поэтому мы решили эту болезнь вырвать с корнем. Все это так...

... И вдруг...

— ...но главного вы не знаете. Вся борьба с негативными явлениями и разоблачение культа личности Рашидова — это крупномасштабный эксперимент, итоги которого мы сейчас хотим подвести. Он нам понадобился, чтобы выявить подлинное отношение работников аппарата к нашей партии. Спасибо товарищу Рашидову, что он любезно откликнулся на нашу просьбу. Теперь мы знаем истинное лицо каждого из вас. Эксперимент завершен, пожалуйста, заходите, товарищ Рашидов!

Из-за кулис появляется живой Рашидов. В зале мертвая тишина, похоже, с кем-то обморок. Белые халаты. Запах валерьянки.

— Теперь, товарищи, разрешите поблагодарить бухгалтера колхоза «Рассвет» Сырдарьинской области тов. Абдурахманова, который согласился побыть в роли двойника товарища Рашидова и два дня лежал в гробу. Прошу вас, товарищ Абдурахманов, заходите!

Появляется двойник Рашидова.

Абдурахманову:

— Вам за безупречное исполнение роли Рашидова присваивается звание «народный артист Узбекской ССР».

•

Вот такой сюжет я как-то изложил руководству. Кстати, все это пришло мне в голову за полгода до того, как я посмотрел фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние».

— Да вы что, товарищ Хамраев!..

— А что?! А почему бы нет?

И в самом деле: узбекская действительность последних лет, для которой понятие «застой» — слишком слабое обвинение, рождала вне стен киностудии такие «сценарии»!

Но даже и не это главное. Уверен, что перестройку нашу тормозят множеством унаследованных чуть ли не с пеленок способов и ухищрений именно те, кто в глубине души верит, что такая фантасмагория — вполне реальное дело. Внутреннее рабство перед «сильной» личностью нельзя вытравить за короткий срок, слишком мало еще прошло времени, чтобы у нас в Узбекистане смогли почувствовать *необратимость* перестройки. Да и немало таких, кто скорее готов содействовать ее *обратимости*.

Вот я и хотел показать, развернув эту гиперболу, как же это может быть страшно, если и сейчас сорвется, пойдет вспять, не прорастет корнями в глубь социальной почвы.

Да мне и самому страшно было бы все это снимать.

Пусть все лучше так и существует — на словах.

●

Я — кинорежиссер, который в трех своих фильмах («Белые, белые аисты», «Без страха» и «Триптих») призывал к тому, чтобы раскрепостить узбекских женщин, чтобы они обрели человеческое достоинство.

Но, не скрою, я был против того, что к руководству идеологией и культурой в нашей республике в свое время пришли две женщины: товарищ Абдуллаева и товарищ Мадыкаримова. Я глубоко убежден в том, что они отбросили узбекскую советскую культуру назад.

Наше искусство на глазах теряло свою национальную самобытность, оно все было в приписках, в очковтирательстве, в угодничестве, парадности, приспособленчестве. Одни правительственные концерты чего стоят! Все, кто их затевал, старались достичь единственной цели — пышным зрелищем потрафить только одному человеку (его называли «шестой этаж»: именно там находился его кабинет), или же угодить высокому гостю из Москвы.

Может быть, я даже в чем-то должен быть этим двум женщинам благодарен — ведь отрицательный житейский опыт тоже своего рода богатство.

Сделал «Белые, белые аисты» — попал в «штрафбат»: чересчур остро. Наступает тягостное время компромиссов — снимаю проходные фильмы «Красные пески», фильм-оперу «Дилором». Затем удача — «Чрезвычайный комиссар», счастливое содружество с Одельшой Агишевым.

Сделал фильм «Человек уходит за птицами» с Юрием Клименко — опять становлюсь не у дел: пошли слухи, что картину неважно приняли в Москве. После «Триптиха» — «глубочайший штрафбат»: это что еще за «сюр»?!

И такие перепады давления — норма, а не исключения из правил...

«Жаркое лето в Кабуле»...

Я искренне хотел посмотреть, что же это такое на самом деле — горячие точки планеты. Давно вынашивая фильм «Я тебя помню», картину о войне, о своем отце, я чувствовал: войну-то я совсем не знаю, какова она? А если на ощупь не потрогаешь, экран может остаться неживым, холодным, рассудочным.

И я поехал в Афганистан. Посоветовался с матерью, с женой. Покойная мама причитала: «Тебя убьют, ты лезешь, как отец, на рожон!»

Но — ругайте меня или что угодно обо мне говорите — понимал, что я получу право снимать свой фильм об отце лишь тогда, когда сниму афганскую картину...

Бывший главный редактор Госкино СССР А. В. Богомолов, когда я изложил ему замысел фильма «Я тебя помню», на повышенных тонах заявил мне: «Так теперь все начнут про своих отцов фильмы снимать!»

— Не все,— ответил я.— Хотя бы потому, что не у всех отцы лежат под Вязьмой.

Мой — сложил голову в битве на тридцать втором году жизни и похоронен в лесу под Вязьмой.

Человек из Ферганы, человек, который вырос под абрикосовыми деревьями, который знать не знал, что это такое — тридцать градусов мороза.

И вот пятнадцатого февраля 1942 года, тяжело раненный, он замерзал в снегу.

Какой же силой духа надо обладать, чтобы еще писать письма с фронта в тыл, чтобы морально поддерживать свою украинку жену и свято верить в то, что все будет хорошо!..

●

Все будет хорошо, отец, я знаю, все будет хорошо...

Я знаю, что фильм «Я тебя помню» был прохладно встречен некоторой частью критики на Всесоюзном кинофестивале в Тбилиси. Меня в этом фильме, что называется, перехлестнуло. Жажда снять настоящее кино, к которому я по сути не обращался со времен «Триптиха», то есть почти пять лет, была так велика, что желание выговориться до конца взяло верх над сюжетной логикой. Роман Балаян даже сказал мне: «У тебя тут приемов на десять картин». Но это я понимаю сейчас, хотя и сейчас не могу говорить о фильме объективно — уж слишком глубоко он в меня врос. А тогда я сидел и плел, плел, плел этот фильм, как ковер, из тысячи узелков-кадров. Почти из тысячи — в фильме 780 кадров, когда я его окончательно смонтировал — такая цифра стала для меня неожиданностью.

Но еще большей неожиданностью стало другое: меня ждала встреча с Р. Х. Абдуллаевой и с бюро ЦК КП Узбекистана.

Посмотрели готовый фильм. Пауза. Затем вопрос:

— Скажите, товарищ Хамраев, а почему у вас на вагонной стенке герб Советского Союза забрызган грязью? Вы что, специально его забрызгали?

Что тут ответишь? Я говорю:

— Да нет, он потертый просто, все-таки не прямо с завода. Кстати, вагон мокрый, мы его даже мыли и специально я ничего не забрызгивал.

Еще вопрос: «А вот у вас черная туча надвигается, обратите, товарищи, внимание,— именно в тот момент, когда герой едет из Ташкента в Москву. Это на что же вы намекаете — мол, негативные явления из Узбекистана переходят на всю страну, что ли?»

И я отвечал. Не помню, что, но отвечал. А что бы ответили вы?

Знаю, бороться за свою картину трудно, но знаю и другое: если бы я из картины вырезал все те эпизоды, которые от меня потребовали, я бы себе этого не простил, сошел с ума. Мама меня утешала: «Ну, что ты мучаешься, возьми грех на душу, вырежь ты этот эпизод!» Я даже с другом-врачом советовался, говорю ему: «Слушай, может, все-таки вырезать? Сплю со снотворным, места себе не нахожу...» А он мне: «Нет, не смей. Вырежешь — еще больше будешь мучаться. Можешь даже заболеть...» И он оказался прав.

Да и в самом деле, думаю, что это я? Мое дело правое, я в этом глубоко убежден, у меня дети, семья, больная мать, а эти чиновники вознамерились меня душить? Не выйдет. Они собираются вывести меня из равновесия? Но нет: теперь я буду себя вести так, чтобы у них, а не у меня повышалось давление. Пусть они ночами не спят!

И я так глубоко проникся этим убеждением, что иногда даже жалко их было: все-таки как их бьет жизнь, функционеров, чиновников — одну дырку закроют, в другом месте прорыв, там залатали — здесь снова дыра. У них просто-таки не хватало рук и спин — наши ребята даже в самые тяжелые времена обязательно прорывались. Тут Муратова, там Климов, здесь Герман, там Абдрашитов, а то вдруг Иоселиани во Франции что-то непонятное про воров снимает... И так их это все подтачивало и подтачивало, бедных, что впору их пожалеть...

... Впрочем, я слукавил, сказав, что визит к Абдуллаевой был для меня неожиданностью. Я знал, куда шел, ибо шел в этот кабинет уже не в первый раз. И эти мои визиты были вызваны самыми разными обстоятельствами.

После того как я снял «Я тебя помню», вдруг обнаружилось, что меня притормаживают с характеристикой для выезда за рубеж.

Она же, Абдуллаева, и была председателем выездной комиссии, ей, как говорится, были и карты в руки. Почему же мне не было дозволено выехать в командировку за рубеж? Да потому, что ей, Рано Хабибовне, *не нравились* ни «Триптих», ни «Человек уходит за птицами» — вот и весь сказ.

— Такой кинематограф узбекскому народу, да и всем советским зрителям не нужен,— провозгласила она.

Было организовано бюро ЦК, меня вызвали на ковер. Я услышал тогда от Абдуллаевой, что «Триптих» — крайне вредный фильм, а Хамраев получил Гран-при в Италии, используя свои знакомства в Москве (!), и вообще он работает по стереотипам западного кино, вбивает клин в дружбу народов, увлекается показом темных сторон жизни и т. д. и т. п.

Выслушав все это, и не только это, я сказал тогда как коммунист коммунистам:

— Честное слово, мне в Афганистане было легче, чем здесь с вами...

А в это время за окном «дул свежий апрельский ветер», правда, несколько ослабленный песками Каракумов и хребтами Тянь-Шаня...

●

И все-таки существует два варианта фильма «Я тебя помню».

В одном из них притязания руководства были удовлетворены: «пепси-кола» была заменена на узбекский прохладительный напиток «Лазат», а сцена празднования Нового года, во время которого герои имели неосторожность глотнуть шампанского, пошла в корзину, на месте эпизода красуется пейзаж. Мне объяснили тогда, что «пепси-кола» — это пропаганда буржуазной идеологии. Второй вариант — полный, именно его я показывал в Москве, в Доме кинематографистов, и надеюсь, что со временем этот вариант станет единственным.

Когда я сдавал картину Абдуллаевой, она высказала мне четыре замечания, и я с закрытыми глазами, скрепя сердце их сделал.

Но за день до премьеры в Ташкенте она по чьему-то совету решила посмотреть фильм еще раз. После просмотра вдруг — шестнадцать (!) новых замечаний. Я наотрез отказался их выполнять.

— Что же, вы так и будете все время смотреть? Ведь фильм уже тиражируется, подписаны все акты...

— Да, я секретарь ЦК, захочу — буду и в третий раз смотреть, и в пятый.

— Простите, а как же работать?..

— Вы что, не уважаете мнение секретаря ЦК?

— Я уважаю эту должность, и именно поэтому я хочу предохранить человека, занимающего эту должность, от ошибок.

— Как, я ошибаюсь?!

— Да, вы ошибаетесь, и это мое глубочайшее убеждение. И не вы одна. Кто двадцать лет назад народу обещал, что наше поколение будет жить при коммунизме?

...В марте Абдуллаеву сняли с должности.

А совсем недавно, в октябре 1987 года, ее арестовали «за получение взяток в особо крупных размерах». Хотелось бы мне сейчас посмотреть в глаза тем, кто, подавляя в себе человеческое, в течение десятилетий был послушной игрушкой в ее руках и, полный административного вдохновения, самозабвенно играл в бесконечные, унизительные политические игры... Среди них были, к сожалению, и творческие работники, и мои бывшие друзья.

Сейчас думаешь, а все же правда-то существует! Но как же много надо в себе сейчас изжить, чтобы она стала нормой, естественной необходимостью — как вздох, чтобы путь к ней для иных не превращался чуть ли не в подвиг! Ведь для многих это слово правды оборачивалось тяжелейшими последствиями — вспомню сейчас неутомимого правдолюбца — драматурга и журналиста Файзуллу Ходжаева, который, не дожидаясь перестройки, нашел в себе силы и смелость сказать горькие слова о творческой политике «Узбекфильма» на страницах печати, за что вызвал на себя гром и молнии «обиженных». Для таких людей, как Файзулла Ходжаев, эта правда — хлеб насущный, они иначе просто не могут жить, но вспомним, что для защиты Ходжаева пришлось поднять чуть ли не всю Москву — если бы не секретари союза Агишев, Демин,

Григорьев и особенно Рустам Ибрагимбеков, еще неизвестно, сколько Ходжаев мог заработать лишних рубцов на сердце... А сколько пришлось вынести тогдашнему руководителю Союза кинематографистов Узбекистана, основоположнику узбекского документального кино Малику Каюмову, фронтовому кинооператору, над которым Абдуллаева учинила настоящую расправу!..

●

У нас на Востоке прививают уважение к старшим. К старшим не только по возрасту, но и по должности. Уважение — вещь хорошая, но очень часто она переходит в преклонение, а то и в рабство.

В 1964 году я попал в Соединенные Штаты Америки и там подружился с одним молодым кинематографистом. Мы много говорили, спорили, откровенничали.

Перед моим отъездом он спрашивает:

— Хочешь домой?

— Еще бы!

— А что грустный?

— Да вот, знаешь, вдруг подумал: сейчас вернусь, а директор студии мне скажет: «Пойдешь ассистентом к такому-то». А я не хочу, и не только потому, что тот не слишком талантлив, а потому, что хочу сам картину снимать, чувствую, что могу.

Тут мой американский друг мне говорит:

— А ты знаешь что сделай?

— Что?

— Когда войдешь в кабинет к директору, к чему бы он тебя ни склонял, думай про свое, а когда он станет давить, скажи: «Нет» — и стукни кулаком по столу.

— Да что ты,— отвечаю я американцу,— у нас «нет» не говорят...

— ...Послушай, послушай... Он скажет: «Будешь!» — начальники везде одни. А ты тогда встань, повернись к нему спиной, выйди из кабинета и хлопни дверью.

Я возвращаюсь в Ташкент. Приезжаю на «Узбекфильм». Захожу к директору. Он мне:

— Назначаю вас вторым режиссером...

И я, собрав всю свою волю, все остатки своей смелости, не говорю, а выговариваю:

— Нет.

Он поднял глаза:

— То есть как это — «нет»? Я директор, это приказ.

Я сказал чуть громче:

— Нет.

... И пошел на выход, уже на пороге обзывая себя последним трусом, потому что не стукнул по столу кулаком.

Но хлопнул дверью так, что посыпалась штукатурка.

На следующий день висел приказ: «Запустить А. И. Хамраева с фильмом «Белые, белые аисты».

●

Всегда ли я находил в себе силы говорить «нет»? Я не святой, но вдруг кому-то пригодится мой опыт.

●

Все будет хорошо, отец, все будет хорошо... Сегодня я на «Мосфильме», недалеко от тебя, от Вязьмы. Скоро повезу на твою могилу твоего внука. Ему, носящему твое имя, уже полтора года.

А на днях я сдал свой последний фильм «Сад желаний». Он принят без единой поправки. И заканчивается он словами: «Я тебя помню»...

Ташкент — Москва,
март — ноябрь 1987 года

Необязательные заметки

Виктор Демин

Реабилитация

На меня обиделся режиссер Геннадий Полока. В опросном листе «Недели» я слишком мало звезд поставил рядом с «Интервенцией». Другие критики тоже, впрочем, не были щедры. Всех нас скопом режиссер упрекнул в том, что мы не явились на премьеру и, значит, жили воспоминаниями о прежнем варианте, наполовину изуродованном начальством, вместо того чтобы ознакомиться с авторской, полноценной редакцией.

В этом пункте Полока как раз был прав. Берешься писать или хотя бы высказываться — будь добр, ознакомься с наипоследней версией.

Я, однако, хотел бы сейчас сказать два слова совсем на другую тему. О том, как бы нам по старой привычке очаровываться и создавать легенды не перепутать восстановление справедливости с лавровым венком, которым удостаивают шедевры.

Двадцать два года «Интервенция» пылилась на полке. Пылилась решительно ни за что. Художнику промямлили что-то в том духе, что революция вызывает чувство благоговения, а уж никак не смеха, тем более такого балаганного, к которому приглашает фильм. Художник отвечал: мы смеемся не над революцией, а над ее врагами. Ему разъяснили дополнительно: вы не поняли, здесь веселые, тем более пародийные, краски неуместны. Кощунственны. Такая тема.

Полока пришел к «Интервенции» на волне успеха «Республики ШКИД». В фильме о беспризорниках он показал толпу, мальчишескую анархическую ватагу, становящуюся полноценным коллективом. Это — истинная тема его творчества. Задумывая свою «Интервенцию», он, я убежден, стонал от счастья. Какое раздолье типов, лиц! Какие сшибки, стычки ритмов!

Полока — эксцентрик, поклонник площадных жанров. Его звала к себе стихия игры, ряжения, карнавального маскарада. Причем в противовес всем наставлениям он искал не кинематографический эквивалент упоенной театральности пьесы Льва Славина, а способы расширения, возгонки ее, возможность — с помощью экрана — сгустить, сконцентрировать условность, сделать ее дважды, трижды условностью.

Мало сказать, что Геннадий Полока — упрямый человек. Он бесстрашен в своем упрямстве. Правда, больше он не станет устраивать из экрана театр. Но гротесковое сгущение, скрытое пародирование, маски вместо характеров и бесчисленные стилистические переключения останутся его методом во всех последующих работах, а в фильме «Один из нас», например, дадут совершенно блистательный результат.

Сегодня у Полоки двойной праздник. Время иногда награждает мужественных. Телевидение сняло с полки четырехсерийное «Наше призвание». «Интервенция» — тоже повод для поздравлений. Справедливость наконец-то восстановлена. Общество получило труд художника, скрываемый от всех нас по прихоти бюрократов. И...

И давайте зачислим его в шедевры?

Таково привычное свойство нашего обиходного мышления.

Другой случай. «Родник для жаж-

дущих». Первая самостоятельная работа оператора Юрия Ильенко в роли режиссера-постановщика.

Переполох многих и многих инстанций, как прямых, кинематографических, так и весьма-весьма косвенных, возник исключительно по причине того, что они, инстанции, не вынесли художественного новаторства ленты. Не хватило вкуса и искусствоведческих знаний, недостало творческой отваги, чтобы возвыситься до этого изобразительного авангардизма. Приписали художнику нелепые поползновения, в том числе и политические...

Оставим их в покое. Займемся собой. А мы, мы с вами, те, кто ничего не запрещает и не хочет, чтобы что-нибудь запрещалось, мы в состоянии выдержать такой авангардизм?

О себе скажу — с огромным трудом.

По сценарию Ивана Драча, поэтичному и даже сюрреалистическому, но в меру, предполагалось, как можно понять, вполне традиционное кино, цветное, объемное, жизнеподобное, с психологическими полутонами. В рамках этого кино разворачивалась довольно странная история. Старик, обиженный, что дети, разлетевшиеся по свету, его забыли, направил им всем телеграммы, что он умер. Приезжайте хоронить. Дети съехались, он от испуга лег в гроб, из последних сил тянет игру, дескать, а если б и по-настоящему умер... Неловко переминаются, застенчиво покашливают. «Батько, чого ж вы там лежите? Вставайте».— «Эге ж. Сейчас встану». И прежде чем закусить, коль собрались, пошли на кладбище, проведать мать. И заблудились. Не помнят дети, где лежит мать-покойница. Отец разгорячился, разгневался, а на деле — и сам запутался, не знает, куда повернуть на обширном, тихом, заросшем травой и кустарником кладбище.

Юрий Ильенко рассуждал так: если перед нами притча, то какой у персонажей может быть объем, какие полутона, какая там достоверность!.. Это ведь допущение. Ничего подобного на самом деле не было. А раз так, то поищем такой натурный участок, чтобы на нем не было ни травиночки, ни былиночки, один голый песок. Полнейший аскетизм! Допущение так допущение!

По-своему вполне последовательное. Только невдомек было новоявленному режиссеру, что условность притчи убивается открытой условностью изображения. Если, например, все кладбище состоит из песчаного, почти отвесного прямоугольника с восемью крестами, то как же в нем заблудиться? Приходится все изображать при помощи пантомимы.

Иван Драч, как признается режиссер, не сразу смирился с его трактовкой. Но все-таки признал ее правомерность. Думается, такой жест — следствие редкой душевной самоотверженности, потребности понять коллегу даже в самом трудном, самом невозможном случае. Для меня же «Родник для жаждущих» остается историей безнадежно погубленного сценария, погубленного ради эффектной операторской штучки, ради сногсшибательного режиссерского решения. На смену пестрой, щедрой, многокрасочной и многосмысловой реальности пришла унылая эмоционально-мыслительная пропись.

Никто, надеюсь, не сочтет меня союзником гонителей. Все как раз наоборот: если б не их разгул, мы могли бы, наверное, помочь таланту мягким, тактичным, своевременным упреком.

В одном из последних интервью Юрий Ильенко рассказывает с завидным бесстрашием и злой исповедальностью, как он сломался после «Родника», как конформистски допускал потом вмешательство в свои замыслы... Кто знает, случись все иначе, получи талантливый художник вместо безапелляционного чиновничьего приказа дружескую критику коллег, может быть, последующие его работы отличались бы художественной умеренностью, творческой сдержанностью, которая никогда не мстит в отличие от безудержной, якобы смелой размашистости.

М. Зараев

Прорыв к правде характера

На сегодняшнем витке развития документального кино появились фильмы, авторы которых, освободившись от насильственно навязанного, нормативного жизнеподобия персонажей, обратились к живой современности, и результатом этого движения стал экранный портрет, который обретает глубину и объемность в обрисовке человеческой личности и одновременно погружает эту личность в контекст Времени. Публикуемые ниже статьи, на наш взгляд, свидетельствуют как о плодотворности наметившегося живого направления в современной кинопублицистике, так и о бесперспективности иного направления, когда жизни противоречит заданность замысла.

1

После просмотра телефильма Марины Голдовской «Архангельский мужик», о котором столько было разговоров в момент его выхода, мне вспомнилось любопытное признание, сделанное режиссером в ее заметках «Человек крупным планом». Голдовская рассказывает, как в начале семидесятых годов ей довелось снимать картину о рабочих Московского завода электровакуумных приборов «Это наша профессия». Исследуя жизнь главного героя Вячеслава Запруднова, она пыталась показать его не рядовым исполнителем, но активно действующим творцом. Однако, поставив перед собой такую задачу, Голдовская признает, что ощутила нехватку жизненного материала. Привычное кинонаблюдение за жизнью Запруднова не создавало драматургической основы действия. Авторам картины пришлось «провоцировать» это действие, вмешиваться в жизнь. Они устроили Запруднову и его товарищам заказ на изготовление сложного медицинского прибора, организовали вечер поэзии, визит актрисы в дом Запрудновых.

Не хочу обсуждать правомерность такого постановочного элемента в документальной ленте. Возможно, он вполне допустим. Меня в данном случае поразило другое. В какие же условия был поставлен кинематографист, насколько скован стереотипом представлений о передовике производства! Уходя от естественной, от реальной драматургии жизни, он вынужден был делать такой сложный постановочный вольт, чтобы насытить ленту привнесенным извне содержанием.

Как же долог был путь от Вячеслава Запруднова к Николаю Сивкову, герою «Архангельского мужика», как долог, сложен и мучителен этот прорыв к правде, к органической жизненной реальности, что словно бы разрывает рамки привычного и хлещет через край, заполняя зрительское сознание потоком непридуманных человеческих страстей, устремлений и желаний.

После ленты «Это наша профессия» Голдовская продолжает работать в привычном ей портретном жанре. Ее герои — люди всенародно известные, их имена, как правило, выносятся в название фильма — «Аркадий Райкин», «Александр Твардовский», «Валентина Терешкова». А в начале восьмидесятых годов обратилась к сельской теме. Вместе с Геннадием Лисичкиным, выступающим в роли сценариста и ведущего, она сняла полнометражный фильм «Центр притяжения».

В поисках оптимального сочетания промышленного и сельского труда, развитых колхозных промыслов съемочная группа побывала в Горьковской и Тульской областях, в Закарпатье и Подмосковье. Чувствуется, что ведущий фильма — Лисичкин ощущает себя в теме как рыба в воде. Фильм дает ему возможность поделиться давно выношенными мыслями о возрождении исчезающих деревень, о занятости сельского населения, о деконцентрации производства, привлечь к разговору известных колхозных председателей, работников Госплана. Но это именно разговор, скорее рассказ, чем показ, рассказ, где виды полей и цехов служат иллюстрацией к размышлениям умных и дельных людей. В географической широте, в многомыслии и многоголосности действия с его заседаниями и экскурсионными проходами по фермам и заводам не рождался образ проблемы, кинематографическое ее воплощение. Мне интереснее было читать монтажные листы фильма, чем смотреть его. Прочитав, запомнил скорее, чем увидев.

«Центр притяжения» был снят в 1983 году, а в 1985-м Голдовская опять обратилась к портретному жанру, делает киноочерк о знаменитом колхозном председателе из Белоруссии Владимире Леонтьевиче Бедуле «Здравствуйте! Это Бедуля говорит...».

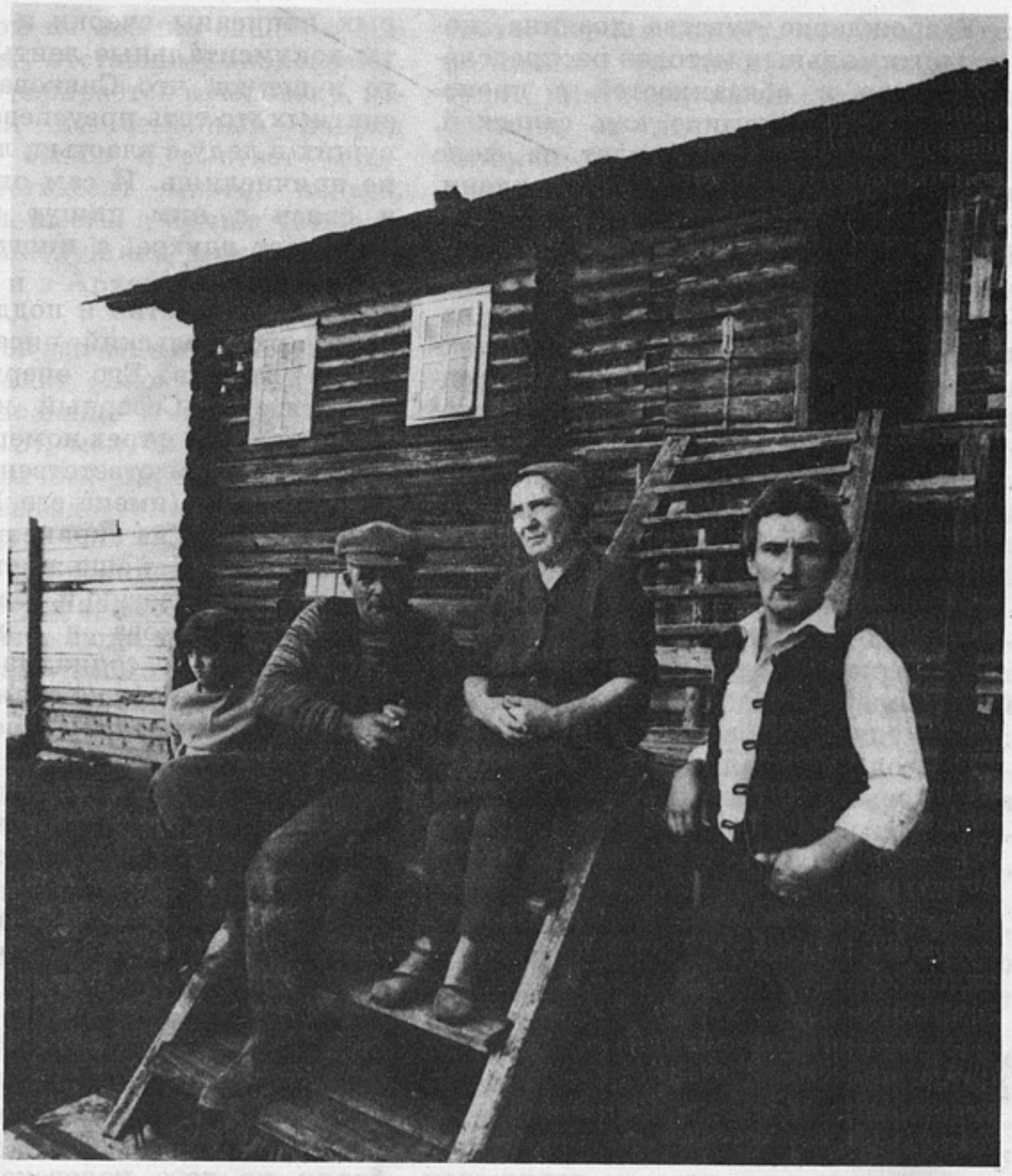
Несомненно, деятельность Бедули, сам его образ представляют соблазнительный материал для документалиста, как и все они, наши колхозные лидеры — яркие, красочно говорящие, тертые-перетертые жизнью, способные за день перебывать в десятке обличий — тихого просителя и отца-командира, внимательного слушателя, сопереживателя бед людских и грозного обличителя человеческих пороков. Но главная черта их характера, суть, стержень — чувство хозяина. «Я отвечаю за страну, республику, область, но не персонально,— говорит Бедуля.— За колхоз — персонально. И за наши беды — персонально и сполна».

Особенно охотно и щедро показывают нам авторы фильма эпизоды расширенных заседаний правления, что идут в колхозе каждый понедельник с пятнадцати часов — заходи каждый со своей болью и бедой — демократизм широкий. Чего только мы не видим на этих заседаниях. И то, как прилюдно рядятся шабашники построить животноводческое помещение, а председатель торгуется, бережет общественные деньги, как посылают на учебу молодых крестьянок, как принимают на работу,— густой навар повседневной колхозной жизни. Где же полнее проявиться характеру председателя, как не здесь, на правлении? Лучше объекта для кинонаблюдения не найдешь.

На одном из заседаний разбирают ЧП на колхозном стане. Шофер, пытаясь устранить какую-то неисправность, обратился к сварщику. Тот отказал. Шофер взялся за сварочный аппарат сам... Пожар гасили сообща. Сейчас виновники оправдываются, а председатель их отчитывает, со страстью и вкусом растолковывает, что и почему случилось и что еще могло случиться, предлагает меру наказания.

Со вкусом и страстью председатель несколькими минутами экранного времени позже хвалит лучшего тракториста. Он больше всех сажает картофеля, зарабатывает в страду по шестьсот рублей в месяц, и никто не боится такого его высокого заработка, все понимают — за дело платят.

Я представил себе, как воспринимались бы эти экранные ситуации рань-



«Архангельский мужик»

ше, хотя бы в семидесятые годы. Что ж, все правда, хороший хозяин плохого работника наказывает, хорошего поощряет. Такова жизнь.

Жизнь-то жизнь, но сами шоферы, трактористы, инженеры, и те, кого ругают, и те, кого хвалят, стоят перед правлением с неподвижными лицами, с безвольно опущенными руками, и слушают, слушают. Стоят и слушают, как статисты, в этом ярком председательском спектакле. Но они тоже должны быть хозяевами. Они, а не только Владимир Леонтьевич Бедуля.

Нельзя им позволять или не позволять хорошо зарабатывать, нельзя их воспитывать, как нашкодивших детей. Их вообще не надо воспитывать, а надо отдавать им в подряд или как-нибудь еще и трактор, и машину, и поле, чтобы, упустив что-либо в деле, они наказывали прежде всего себя, а добившись успеха, получали выгоду не с чьего-либо доброго соизволения, а свою собственную выгоду. Вот как теперь я, зритель 1987 года, воспринимаю фильм о Бедуле. Он-то, Бедуля,— хозяин, а другие, те, кто с ним, под ним, они-то кто? Вот что я хочу узнать и не узнаю в фильме.

Возрождение чувства хозяина, поиск оптимальных методов распределения прав и обязанностей в производстве, в экономике как сельской, так и промышленной идет на фоне общей демократизации нашей жизни, лишь в какой-то и, думается, еще очень небольшой мере отражаясь в кинематографе.

Противоречия образа Бедули, и явные, и угадываемые, отнюдь не свойства отдельной личности. Они следствие сложных диалектических процессов распределения власти, уходящих своими корнями к истокам формирования нашего общества и начавшихся с отмены собственности на средства производства.

Когда отпал вопрос, кто хозяин поля, фабрики, завода, возник другой — кто есть хозяин дела, которое я, работник, делаю, дела и его результатов? Одна единая общенародная правда и выгода распалась на множество групповых и индивидуальных правд и выгод. В разное время в разных политических обстоятельствах публицистика — и литературная, и кинематографическая — отождествляла свое мышление с мышлением министра и директора предприятия, секретаря райкома и председателя колхоза. Становилась на его сторону в многотрудном и долговременном споре о правах и обязанностях. Низовой работник оставался вне поля зрения, а если попадал в него, то терял свои реальные человеческие черты, превращался в радостного и терпеливого исполнителя поступающих сверху планов и указаний. Он все понимал, со всем соглашался. Таким он был на экране, но не в жизни.

2

О герое фильма «Архангельский мужик» Николае Семеновиче Сивкове имеется целая литература, а теперь вот и фильм. Казалось бы, что ж тут удивительного? Можно припомнить немало так называемых знатных рабочих и колхозников, о которых написаны очерки и книги, сняты документальные ленты. Но в том-то и штука, что Сивкова к разряду знатных, то есть преуспевающих, живущих в ладу с властью, людей никак не причислишь. И сам он, и все, что в связи с ним пишут и снимают, вызывает глухое, а иногда и открытое неприятие.

Первым заметил и поддержал Сивкова архангельский писатель Александр Лысков. Его очерк в областной газете «Северный комсомолец» публиковался в трех номерах. А потом приехал некий ответственный областной работник (имени его Лысков, рассказывающий на экране эту историю, не называет, ему еще жить в области), собрал редколлегию и обвинил и Сивкова, и Лыскова в том, что они «растаскивают социализм по бревнышкам». Ничего не скажешь, образное сравнение, так и представляешь себе большую северную избу, от которой двое мужиков откатывают бревно за бревном. Однако Лыскову было не до шуток, так как газета расторгла с ним договор.

Затем выступили «Известия». Ее корреспонденту А. Беккеру подобных обвинений, насколько я знаю, никто не предъявлял.

Затем был снят фильм. Тут уж некоторые ответственные работники архангельского обкома стерпеть не могли. Авторов обвинили в том, что выбрали не того человека. В защиту фильма выступала «Правда», словом, история приобрела союзное звучание.

Так кто же такой Николай Семенович Сивков и что он содеял такого, что вызвало устойчивый гнев областных руководителей? Вместе с сыном и молодым соседом он взял на подряд шестьдесят телят и, откормив их, дал хозяйству двадцать три тонны мяса. Продав государству это мясо, совхоз получил тридцать девять тысяч рублей прибыли, в шесть раз больше, чем при обычном методе откорма.

Автор сценария и постоянный экранный собеседник Сивкова писатель-публицист Анатолий Иванович Стреляный рассказывает в фильме, как пе-

ред отъездом на съемки зашел в Москве к одному отставному экономисту. Сказал, что собирается к человеку, который взял на семейный подряд шестьдесят быков, и в ответ услышал: «Шестьдесят много, нельзя. Можно пять-шесть, а лучше четыре».

Какая единодушная реакция у разных людей и в Архангельске, и в Москве!

Сам Сивков вспоминает: «Когда мне подряд давали: «Бери, Борода (деревенское прозвище Николая Семеновича.— *М. З*), мол, бычка». Я: «Ну зачем мне бычок? Дайте сто. Сто рентабельнее, выгоднее».— «Это из мира фантастики».

Опять та же реакция.

Так и хочется крикнуть: «Да помилосердствуйте, люди добрые, человек мясо вам дает, много дешевого хорошего мяса, а вы отталкиваете его».

Потом остынешь и начинаешь размышлять, так и этак обдумывать эту диковинную ситуацию. Впрочем, такая ли она уж диковинная? До сих пор все противники и Сивкова, и фильма были, так сказать, закадровые и к тому же анонимные. Имен их не называли. Но вот в кадре — представитель районного агропрома Александр Викторович Головин и директор совхоза «Моржегорский» Владимир Александрович Соловьев — оба не старые, крепкие люди, что называется, представители среднего звена сельских руководителей. Они, разумеется, не против подряда. Более того, они готовы помочь Сивкову, выделяют ему прямым назначением из фондов агропрома трактор, сенокосилку, картофелекопалку. Вместе с тем Соловьев осторожно, чувствуя себя неловко перед камерой, начинает объяснять, чем же для него, для совхоза труден Сивков.

Надо составить производственно-финансовый план для звена. Для этого используют обычные спущенные сверху расценки. А Сивков говорит: «Нет, такие расценки мне не нужны. У вас слишком дорого. У меня будет дешевле». Где ж для него взять другие расценки? Строит Сивков сарай для скота. Строит потому, что понимает: не сделает он зимних квартир для телят, никто ему их не сделает. И вот снимает он деньги со своей сберкнижки, покупает гвозди, шифер, пилит лес и весь день горбатится на этом сарае. А Соловьев озадачен. Придется брать строение на совхозный баланс, значит, надо платить Сивкову наличными тысячи четыре-пять, правда, по государственным расценкам стройка обошлась бы тысяч в десять, но по безналичному расчету. Как же выплатить наличные деньги, кто разрешит?

Приезжает в совхоз председатель обкома профсоюза, наблюдает, как действует Сивков,и требует соблюдать трудовое законодательство. Что ж такое: в табеле то одиннадцать, то двенадцать часов. Закон есть закон. И вот уже Сивков, перебивая директорский монолог, начинает оправдываться: крестьянская работа такая, не уложишься в табель, и не все время мы так вкалываем, зимой посвободнее будет, метлы, сани станем мастерить, если сбыт найдем.

Погодите, это же он за свое трудолюбие оправдывается, в том, что много работает, чувствует себя виноватым!

И опять подкатывает к горлу: как мы ухитрились поставить все с ног на голову, создать такую систему хозяйственных отношений, в которую никак не вписывается трудолюбивый, инициативный, предприимчивый крестьянин? Послушный и равнодушный вписывается, а такой вот — нет. И не только систему создали, целый слой людей воспитали, оправдывающих ее, считающих всякое отклонение от подобного порядка покушением на социализм, на основы существования общества. Единые расценки от Москвы до Архангельска, единое мнение: шестьдесят быков нельзя держать, пять можно, а еще лучше четыре. Как же это все образовалось и упрочилось?

Для ответов на подобные вопросы нам придется от отдельной человеческой судьбы, частной коллизии уйти

к истокам формирования нашего государства. И пусть не покажется такой отсыл в историю искусственным. В каждой социальной единице, этой микрочастице общества, весь его макрокосм. И потому в отношениях Николая Семеновича Сивкова со всей пирамидой начальства — от директора совхоза до работников обкома партии — просматривается борение давних политических страстей. Потому через призму этого рядового конфликта видятся времена, когда ни Сивкова, ни большинства его оппонентов на свете еще не было.

3

Итак, конец гражданской войны, взлет военного коммунизма. IX съезд РКП(б) весной 1920 года предлагает ввести всеобщую трудовую повинность, провести военизацию хозяйства и широко использовать в промышленности и строительстве воинские части. В специальных тезисах ЦК говорится: «Элемент милитаризации труда в тех или иных пределах, в той или другой форме неизбежно присущ переходному хозяйству, основанному на всеобщей трудовой повинности»[1]. Заявление недвусмысленное.

Характерно, что аграрные вопросы съезд почти не обсуждал. Главная задача, выдвигаемая в области продовольственной политики, состоит в том, чтобы «собрать путем высшего напряжения сил продовольственный фонд в несколько сот миллионов пудов»[2]. Как собрать, ясно. Действует продразверстка — реквизиция зерна в деревне.

При всей видимой вынужденности такой политики она воспринималась как долгосрочная, как естественное продолжение революции, которая, собственно, и делалась для того, чтобы новое пролетарское государство захватило не только административные, но и экономические рычаги воздействия на общество.

При этом делались попытки изгнать из общественного сознания такие категории политэкономии, как заработная плата, товар, деньги. Не зарплата, а общественно-трудовой паек, не товар, а продукт.

Особенно активное неприятие вызывали деньги как понятие, символ старого буржуазного мира. Уж деньги-то, да и вообще всякие товарно-денежные отношения, казались абсолютно несовместимыми с социализмом, а безденежный продуктообмен представлялся закономерным уже в переходный к социализму период. И не случайно в принятой в марте 1919 года VIII съездом партии РКП(б) Программе партии предусмотрена ликвидация денег. В январе 1920 года упраздняется Госбанк.

С одной стороны, натурализация экономических отношений возрастала, в течение 1920 года были национализированы даже самые мелкие предприятия, трудящиеся городов бесплатно обеспечивались продуктами питания, жилищными, почтово-телеграфными услугами, разверстка на селе охватывала не только зерно, но и мясо, лен, шерсть, кожу, а с другой — процветал вольный рынок, где ходили самые разнообразные деньги — и советские, и думские, и керенские. Вторичная, полулегальная экономика дополняла первичную, законную, на которую возлагались столь большие надежды.

Позднее, вспоминая эти времена, Ленин писал, что в период военного коммунизма была сделана попытка произвести непосредственный переход к коммунистическому производству и распределению. «Мы решили, что крестьяне по разверстке дадут нужное нам количество хлеба, а мы разверстаем его по заводам и фабрикам,— и выйдет у нас коммунистическое производство и распределение»[3].

Крутой поворот в политике, созрев-

[1] IX съезд РКП(б). Протоколы. М., 1960, с. 556.
[2] Там же, с. 551.
[3] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 44, с. 157.

ший в течение 1920 года, дался отнюдь не легко. Разруха, голод, прогрессирующая утрата хозяйственных связей заставляли расставаться со многими иллюзиями.

В марте 1921 года на X съезде партии Ленин объявил о замене продразверстки продналогом — начале нэпа. Сделав шаг к классическому обмену сельскохозяйственных продуктов на промышленные товары, государство уже не могло так скоро остановиться на этом пути. Приходилось постепенно снижать натуральный налог и превращать его в денежный, открывать Госбанк, проводить денежную реформу, вводить золотое обеспечение советского червонца. Вырос срок сдачи земли в аренду, получил законные права наемный труд. Для того чтобы обеспечить крестьянство товарами, пришлось распространить новую экономическую политику на все народное хозяйство — денационализировать небольшие предприятия, а работу остальных перестраивать на коммерческих хозрасчетных началах.

Трудно себе сейчас представить, каким вихрем страстей, теоретических споров, взаимных упреков сопровождалась каждая такая практическая мера. Расставание с уравнительным идеалом воспринималось как крушение всей революционной идеологии, развитие товарно-денежных отношений — как отступление назад, к капиталистическим формам хозяйствования. Среди идеологических и экономических принципов новой экономической политики немаловажную роль играла опора на середняка.

В политическом плане, говоря языком тех лет, происходила смена союзников пролетариата. Если до революции он выступал в союзе со всем крестьянством против царя и помещиков, после Октября в союзе с беднейшими слоями крестьянства против буржуазии, то теперь — в союзе со средним крестьянством... В союзе против кого? Вот тут провозглашалась смена лозунгов. Главное теперь не кто кого, а кто с кем.

Однако что же представлял собой середняк, насколько многочисленным был этот социальный слой? На последний вопрос точно ответить трудно, ибо соотношение социальных слоев в деревне определялось в зависимости от политической ситуации. Резко колебался процент кулаков, а соответственно больше или меньше становилось середняков. Во всяком случае к середняцким относили не меньше половины крестьянских семей, имевших надел земли, лошадь, а то и двух лошадей и добывавших себе средства существования собственным земледельческим трудом в отличие от зажиточного трактирщика, деревенского ростовщика. Такая крестьянская семья, освобожденная от продразверстки, и определяла теперь продовольственную ситуацию в стране, ее усилия привели к быстрому восстановлению аграрного производства до довоенного уровня.

Конечно же, творцы нэпа не представляли себе середняцкое хозяйство как нечто стабильное, застывшее. Отнюдь. Одни сельские семьи беднели, другие богатели. Шел объективный и закономерный процесс социальной дифференциации. И вместе с тем назревала альтернатива — поощрять ли создание фермерских хозяйств или переходить к коллективным кооперированным формам хозяйствования. Альтернатива, требующая политических решений.

Бухарин был сторонником постепенной, неформированной коллективизации. Добровольное, механизированное и самоокупаемое коллективное хозяйство должно доказать свое превосходство над частным в честном соревновании на открытом рынке. До той же поры, пока не доказало, социализм в деревне должен начинаться не через процесс производства непосредственно, а через процесс обращения, путем закупочной, сбытовой и кредитной кооперации середняцких хозяйств. Преследуя свои частные интересы — получение кредита, выгодную продажу продуктов, дешевую покупку товаров и проходя таким образом школу коллективизма, крестья-

не рано или поздно придут и к коллективной обработке земли. Вместе с тем их экономическое преуспеяние выгодно и государству: ускоряется обмен продуктов и товаров, развивается легкая промышленность, а затем и тяжелая, селу нужны тракторы, комбайны, автомобили. Это и называлось врастанием в социализм через обмен.

В такой схеме развития общества было одно уязвимое место: темпы реализации. Сейчас, на исходе века, нам легко вспоминать, что стране оставалось еще около двух десятилетий мирной жизни. А тогда изоляция в капиталистическом окружении, постоянная угроза нападения рождали естественное нетерпение, стремление ускорить индустриализацию и как можно скорее создать сильное обороноспособное государство.

Левые предлагали изыскать средства для индустриализации не таким сложным и долговременным путем, как Бухарин, а за счет неэквивалентного обмена между городом и деревней. Цены на промышленную продукцию должны искусственно завышаться, а на сельскохозяйственную — занижаться. Главный экономический теоретик левых Преображенский назвал этот процесс первоначальным социалистическим накоплением по аналогии с Марксовой теорией первоначального капиталистического накопления, основанного на эксплуатации и ограблении колоний и отсталых стран.

В 1927 году резко ухудшилась международная обстановка. Распад англо-русского профсоюзного комитета и разрыв дипломатических отношений с Англией, разгром Чан Кайши китайских коммунистов — все это обостряло предчувствие войны. К тому же назревал зерновой кризис. Промышленность не могла удовлетворить потребности крестьян в различных изделиях, уменьшался вывоз хлеба на рынок, падала товарность зерна.

В начале 1928 года впервые после отмены военного коммунизма вооруженные отряды отнимали у крестьян зерно. Вскоре чрезвычайные меры были отменены. Тем не менее к ним возвращались снова и снова. Приближалась форсированная коллективизация со всеми ее долговременными последствиями. Мирный период взаимоотношений города и деревни подходил к концу, а самое главное исчезал, растворялся в грядущих событиях важный социальный слой российской деревни двадцатых годов, главная ее фигура — середняк.

Колхоз был послушен власти, он мирился с неэквивалентным обменом продуктов на товары, продавал задешево хлеб и покупал дорогие машины и ширпотреб, более того, он всегда был готов очистить свои закрома, отдать все, вплоть до семян. Его не надо было ублажать экономическими методами, жесткие меры принуждения стали нормой, бытом, повседневной реальностью. Но реальностью постепенно становилось и совсем иное, чем раньше, отношение крестьянина к своему делу, к земле. Реальностью становился и огромный разрыв между ростом капитальных вложений, которые все более щедро стали делать, начиная с середины пятидесятых годов, в сельское хозяйство, и увеличением отдачи от этих затрат. Если вложения средств в аграрный сектор поднялись за последние тридцать лет по пятилеткам почти в шесть раз, то среднегодовой валовой сбор зерна возрос всего лишь на тридцать процентов. Равнодушные крестьянские руки стояли за этим разрывом показателей.

4

А куда ж делись качества, свойственные крепкому самодеятельному крестьянину,— домовитость и основательность быта, трудолюбие и уменье рассчитывать на себя, терпение и органичная связь с землей? Они остались в людях. Так-то просто их вытравить нельзя. Остались и проявляли себя при малейшей возможности — в усадебном ли хозяйстве, на колхоз-

ном поле, коль скоро связь с ним в тех или иных условиях восстанавливалась. И когда видишь на экране, как протекают труды и дни Николая Семеновича Сивкова, понимаешь: перед тобой современный крестьянин, который неведомо какими путями пронес эти качества через всю жизнь, воспитав в себе вдобавок предприимчивость, активность, крестьянин, который воюет, отстаивает право на существование своего мужицкого хозяйства.

Как, вы думаете, называют его в сердцах? Ну, конечно же, кулак. «Сивкову долго мешали развернуться,— рассказывает автор сценария А. И. Стреляный,— потому что он хотел не только работать, но и получать. Хорошо получать, достойно получать! И не скрывал этого. В Архангельске журналистам говорили отвечающие за сельское хозяйство люди: «У Сивкова только деньги на уме». Некоторые высказывались еще сильнее: «Усматриваем в нем кулака». Почему кулака? Да все потому же: много работает, много зарабатывает. Им как-то ближе, понятнее был бы прежний, привычный Сивков: не очень много работающий, не очень много зарабатывающий, не забивающий свою голову серьезными хозяйственными мыслями, планами, расчетами. Незаметно привыкли думать, что наш человек таким и должен быть...»

И сам Сивков далее восклицает: «Уравниловка стала! Хочешь в совхозе, хочешь в колхозе — уравниловка. Вот у нас в Запани: работай — пять рублей, не работай — пять рублей. Зачем мужик будет работать, он и так получает, и так получит».

Конечно, с тем, кто согласен жить на пятерку в день, кому все равно, работать или не работать, легче иметь дело. Он ничего не требует, он послушен, не заглядывает вперед, ему наплевать на конечный результат. С Сивковым-то сколько хлопот — и землю ему выдели — полсотни гектаров, и технику дай, и откормленных быков вовремя забери. Если что не так, он будет требовать, настаивать, наступать на горло, качать права. Он хочет заработать и не в чулке те деньги держать — купить магнитофон для дочери, хороший магнитофон, ему чего доброго личный трактор нужен. Ему много чего нужно и все отличное, первосортное, неломающееся. Он требует не только от своих непосредственных начальников, но и от промышленности, торговли, от государства. Он много дает, но много и требует. Он — бродильное начало в обществе, от него расходятся токи активности, деловитости, вокруг него возникает обстановка гласности, правосознания, обстановка истинного социализма.

И характерно, что кулаком Сивкова считают не только чиновники, те, кому он непосредственно причиняет беспокойство своими требованиями техники, земли и иных средств производства, но и нередко рядовой человек.

«Значит, когда вот коснулось оплаты, женщина, я не знаю ее фамилии, она была из бухгалтерии, говорит: «Ха, полдела ему! Мы ему четыре тысячи отвалили». Значит, такие деньги. А Беккер-то ей говорит: «Слушайте, говорит, а вы возьмите также» (имеется в виду быков на откорм.— *М. З.*). А она: «Что я, дура?»

Какой интересный и многозначительный диалог, точно подмеченное противостояние труженика и лодыря, человека, развращенного бездеятельностью, бесхозяйственностью, привыкшего к ней, считающего ее нормой жизни. Он, этот человек, будь то женщина из бухгалтерии или колхозник, живущий на пятерку в день и смирившийся с той пятеркой, в сущности союзники того начальника, который не приемлет Сивкова. Они как бы объединяются в своем неприятии его, поддерживая друг друга.

Голос женщины из бухгалтерии — это тот самый «глас народа», который хотят выдать за голос народный, будто народ это не Сивков, а бухгалтерша. «Глас» этот прорывается на страницы газет при обсуждении инди-

видуальной трудовой деятельности, личного подсобного хозяйства, работы рынков и других самодеятельных начал нашей экономики. Не надо нам новых богатеев, не утеряем ли мы завоевания социализма! То «глас народа», громкий, открытый, а с другой стороны — тихое ведомственное неприятие, административная петля, что накидывается на закон, на инициативу. Одним легче, привычнее, естественнее жить, почти не работая, на пятерку в день, другим — легче управлять ими. Сивков разрушает этот союз.

Фильм отображает социальные драмы нашего времени не только через монологи героя. Широкая, медленно текущая река, дом на берегу, лес, красоты северной природы — все это показано не ради пущей живописности. Подобные кадры не отнесешь к обязательным для многих документальных лент иллюстративным прокладкам, призванным демонстрировать сельские прелести. Перед нами реалии жизни сильного и мужественного человека, поселившегося на заброшенном, отдаленном от села хуторе не только ради того, чтобы без помех производить побольше мяса и набивать карман, хотя сама по себе такая цель вполне оправдана, но и для того, чтобы возродить поселение, создать маленькую артель, кооператив или, если хотите, колхоз, малый самодеятельный колхоз, основанный по желаниям и возможностям людей, а не в соответствии с верховной директивой.

Есть в фильме одна жутковатая и необычайно выпуклая подробность. Сивковы не держат на своем подворье кур. Им не дают покоя одичавшие собаки, оставшиеся от брошенного окрест человеческого жилья — целых, запустевших, оставленных людьми деревень. Мы видим эти деревни по берегам огромной полноводной реки — Слуда, Репаново, Кальи — крепкие пустующие дома, иногда с распахнутыми, мотающимися на ветру дверями, разбитыми окнами. Эти брошенные деревни и стаи одичавших собак, что враз порвали у Сивковых всех кур, создают поразительно точный и емкий образ социальной трагедии. Они — след истории, тяжелым колесом прокатившей по сельской семье, сельскому существованию. Но не уходит напрочь, не растворяется бесследно духовный капитал народа. Справедливое артельное начало, нравственность работника живут в Сивкове. И основанные им хутор, хозяйство, его трудолюбивая крепкая семья рождают надежду, дают чувство опоры в нашем мятущемся мире.

Такое чувство оставляет не только история борьбы архангельского мужика, показанная в фильме. Многие мужики в разных концах страны пытаются, подобно Сивкову, отстаивать свое право действовать самостоятельно, работать семьей и получать, сколько и положено — по труду. Идея семейного подряда все глубже входит в общественное сознание, вызывая вместе с тем споры о том, как лучше ее осуществить. И фильм о Сивкове участвует в спорах, становясь фактом не только культурной, но и социально-политической жизни общества.

Мог ли такой фильм появиться годом-двумя раньше? Думаю, что нет. Годом раньше в биографии режиссера был киноочерк о Бедуле. В движении одного, только одного кинодокументалиста от показа рачительного и хозяйственного колхозного председателя к честному, правдивому отображению мужика, работника и хозяина одновременно — знак времени. Знак времени и в нашем восприятии этих двух фильмов, изменившемся за совсем короткое время.

А. Руденко

Уходя от доказательств очевидного ...

«Надо иметь в виду, что все-таки у нас литература, да, наверное, и все искусство, развивается с опережением критики».

«...Если говорить о литературе о войне, то она... заглянула гораздо дальше, чем видела критика того времени. И вот критика, конечно, возмутилась. Потому как она же не заглядывала в завтрашний день. А вот некоторые авторы посмели заглянуть. И этот взгляд для критики был неожиданным, новым. Наверное, непонятным и отчасти возмутительным... Я считаю, что... по этой причине появились статьи, в которых, начисто, так сказать, зачеркивались какие-то слои произведения... Главная их установка выражалась примерно такими словами: да, на войне было такое, но не расхолаживает ли это... наш патриотизм, не влияет ли это отрицательным образом на воспитание молодежи?

...Никогда правда во всей ее полноте не мешала воспитанию молодежи и не могла исказить большой правды о войне, потому что правда в искусстве однозначна и ее не может там быть слишком много».

Мне хотелось привести совсем небольшую цитату, но одно цеплялось за другое, да и пересказ этого жесткого монолога оказался бы куда обширнее и много потерял бы в своей выразительности.

Так Василь Быков оценил роль критики в своем творчестве, так недвусмысленно охарактеризовал ее взаимоотношения с литературой и искусством вообще — сделано это в документальной картине, посвященной его книгам, его жизни. И когда слово предоставляется Д. Гранину, звучит уже как само собой разумеющееся: «Я помню, сколько невзгод и несправедливых попреков претерпел он в свое время от нашей критики, как ему доставалось от нее. И все же, несмотря ни на что, он продолжал делать свое дело и оставался самим собой все эти годы, не идя ни на какие компромиссы».

Все так: труден, каменист путь Василя Быкова, его мужество и стойкость в борьбе за свои поразительно слитые гражданские и литературные убеждения снискали ему особое читательское уважение. Уместно назвать фильм-портрет: «Василь Быков. Восхождение». И тот факт, что ни одному из наших «военных писателей» не предъявлялось в нашей прессе стольких обвинений по преимуществу малолитературного свойства. Все както у этого писателя оказывалась «не та правда, которая нам нужна».

Но что-то мешает до конца согласиться со словами глубоко почитаемого мной человека. В его опыте много боли, спрятанной за обычной сдержанностью, и крайность высказываний естественна. Только этот опыт не существует сам по себе, и высказывания эти — сами по себе: идет коллективное осмысление того, как мы жили совсем недавно, как живем, как собираемся жить.

Бесспорно, правды никогда не бы-

«Василь Быков. Восхождение»

Автор сценария и режиссер *В. Дашук*. Операторы *Ю. Елхов, С. Петровский*. Киностудия «Беларусьфильм», 1985.

Василь Быков в фильме «Василь Быков. Восхождение»

вает слишком много. Тезис вдохновляющий, особенно сегодня.

Я слышу с экрана, что литература о войне смотрела дальше критики, и спрашиваю себя: что имеется в виду? Книги самого Василя Быкова, Вячеслава Кондратьева, Константина Воробьева или пухлые сборники победных реляций, выдаваемые за «военную» прозу и до предела насытившие книжный рынок?

Во всяком деле, а в литературе в особенности, кроме смутной общей ответственности существует еще и ответственность личная. Каждый отвечает сам за себя. Такое поштучное дело. Потому не хочется исключительно по цеховому признаку отвечать за деятельность лиц, занимающихся публичной проработкой художников, ставших законной гордостью отечественной культуры.

В увесистых эпопеях, посвященных исключительно успехам мудрых и прозорливых полководцев и деликатно отодвигающих на второй план трагедию и подвиг народа, не очень живы славные толстовские традиции. В статьях, лишающих писателя естественного права говорить собственным голосом, столь же мало заметен отсвет профессии, к которой принадлежал когда-то Виссарион Белинский.

То, что сделал в литературе Василь Быков, наверное, подвиг. Это ведь может звучать совсем не торжественно. Нашлись силы и люди, делавшие подвигом нормальную литературную работу. В такой обстановке сжигаются нервы, осуществляется не все задуманное. Не думаю, чтобы среди тех, кто мешал писателю, на первом месте были авторы разносных статей. Но сосредоточиться на этой проблеме фильм, созданный в 1985 году, не мог, и неизвестно, созрели мы или нет для серьезной постановки подобных проблем. А критика названа, ее назвать можно...

Полуправда — это ведь может быть квалифицировано и так?

Эх, могучее наше умение бить оглоблей...

Никаких упреков фильму по этой части — он делался в конкретной обстановке и сказал, что мог. И не выходил он на экран, и не успел стать жертвой критики. Докритическое его состояние продолжалось довольно долго. Теперь диву даешься:

что могло помешать выпуску фильма? Биография писателя-фронтовика, его сдержанные, суховатые интервью, отрывки из известного фильма Ларисы Шепитько «Восхождение», встреча Василя Быкова с читателями, публичное увенчание его званием Героя Социалистического Труда...

Впрочем, нынче хватает поводов для таких удивлений.

Еще — о критике. Лет, наверное, десять назад я напечатал рецензию на один документальный фильм. Режиссер потом сказал мне с обидой, что вот, мол, не хватает мне остроты в трактовке главной темы. Я возразил, что в фильме с остротой тоже было не очень. Собеседник мой, посмотрев на меня как на лунатика, заметил, что картину надо ведь было выпускать. Он был искренне убежден, что статьи и рецензии пишутся и печатаются сами по себе, в безвоздушном социальном пространстве, не подвергаясь воздействию жизненных обстоятельств.

Не так уж давно критика жила по принципу «ничего нельзя и все можно». Перепутаница критических критериев приводит к тому, что авторы статей и монографий меряются позициями, а не качеством текстов; что высказаться по поводу просчетов в книге уважаемого тобой писателя или в фильме уважаемого тобой режиссера просто невозможно, ибо такое высказывание неизбежно сомкнется с чьим-то высказыванием, далеким от всякого искусства, и нанесет непоправимый вред. Оценена ли в полной мере унизительность этой несвободы и ущерб, который она причинила критической мысли?

Рецидивы проработочности в статьях, публикуемых периодикой, все еще сильны, но проработочная критика, похоже, все слабее влияет на судьбу художника, и это — добрый знак времени. Однако речь идет о процессах сложных. Разносы и заушательство не ушли в небытие, они остались, остались в памяти, и теперь критике приходится платить по накопившимся счетам. Беда в том лишь, что слово «критика» часто употребляется в неком тотально-всеобщем значении, что она становится козлом отпущения за свои и чужие провинности, что берутся лицензии на отстрел критики, позволяющей себе хоть некоторую смелость и честность высказываний.

Василь Быков натерпелся от публичных поношений как никто другой, и реакция вполне объяснима и понятна, но ведь находится немало творцов, заласканных периодикой и сладкими монографиями до мыслимых и немыслимых пределов, оцененных явно выше заслуженного,— так и они сегодня поносят бедную критику и пугают общественность ее страшными кознями. Надо же найти виноватых в том, что с хорошими книгами и хорошими фильмами пока не густо.

В этой ситуации есть что-то сюрреалистическое. Ну чем безответственность и безнаказанность в нынешнем поношении критики лучше безответственности и безнаказанности проработчиков былых времен?

Приходится говорить о вещах совершенно очевидных и отвлекать на них внимание читателя. А как иначе? Ведь посмотрит зритель фильм о Василе Быкове, услышит процитированные в начале этой заметки слова о критике, привычно кивнет головой... И, наверное, чтобы картина попала на экран, сколько раз ее авторы доказывали, что дважды два — четыре, что герой фильма такой как есть, писатель и патриот, склонный судить о вещах сообразно своим собственным о них представлениям. А пока идет борьба с очевидностью (или за ее утверждение?), дело стоит.

Фильм о Быкове похож еще на один фильм о писателе — «Нодар Дум-

---

«Нодар Думбадзе»

Авторы сценария *Н. Дроздов, Т. Сумбаташвили.* Режиссер *Н. Дроздов.* Главный оператор *Л. Миханашвили.* Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов, 1987.

бадзе»: в обоих случаях чисто документальный «киноряд» соединяется с игровым. Но они и резко отличаются одна от другой — тональностью, системой художественных доказательств, и потому их довольно легко сравнивать.

Белорусские кинематографисты идут за линией жизни Василя Быкова, постоянно имея в виду его жизненную позицию. Интервью подчеркнуто концептуальны, начиная с самых первых в картине быковских слов о нежелании давать какие бы то ни было интервью. Неприятие Быковым любой игры, любого актерства, любого отступления от жизненной правды неожиданно обнаруживает себя в заявлении, что Быков вообще не переносит театра. Характер есть характер, он интересен таким, какой есть, и, право же, любопытно наблюдать за героем фильма в момент официального чествования — Василь Владимирович выглядит еще суровее, чем обычно... Эпизоды из фильма «Восхождение» точно — по мысли — вписываются в документальную картину: Сотников открывает свою неспособность к каким бы то ни было нравственным компромиссам, присущую ему самосжигающую верность долгу. Писатель и его герой — параллели не спрятаны, подчеркнуты,— и не они ли мешали фильму при выходе на экран?

Что касается грузинских кинематографистов, то они в картине «Нодар Думбадзе» поставили задачу отразить мир произведений самобытного и яркого прозаика, мир его души. Включение синхронных кадров с участием Думбадзе весьма кратковременно. Зато щедро представлены игровые фильмы по его произведениям. Начиная с ленты «Я, бабушка, Илико и Илларион» Тенгиза Абуладзе проживают какой-то отрезок своей экранизированной и инсценированной жизни герои романов «Я вижу солнце», «Белые флаги», повести «Кукарача», рассказов Думбадзе. Его произведения часто впрямую автобиографичны, и каждый из героев являет миру что-то существенное в миропонимании автора, миропонимании, основой которого было действенное добро.

«Было» — существенно для понимания интонации картины, ибо она снята о человеке, ушедшем из жизни. Парад героев Думбадзе кажется несколько затянувшимся, но это напоминание — знакомство с ними имеет немалый смысл; сняты похороны, идет обычная хроника, и вдруг возникают на экране застывшие и молчаливые герои книг и фильмов, они провожают своего создателя, им жить дальше... Интонационно точный, лишенный ложной патетики эпизод.

«Василь Быков. Восхождение» — картина рациональная, точно сконструированная, стилистически суховатая. Она держится на высказывании, мысли, сформулированном отношении к вещам, ее монологичность осязаема и привлекательна. «Нодар Думбадзе» — фильм, тяготеющий к поэтическому киноязыку, к элегической тональности. Примеры материального мира — прыгающий детский мячик на лестнице, залитый водой дворик дома на морском берегу — важны и сами по себе, сообщая зрителю нужные сведения о Думбадзе, его окружении, и как средство, помогающее создать хрупкую атмосферу картины. Монолог Думбадзе-писателя большей частью опосредован, его жизненное кредо — в репликах и поступках героев. В фильме постоянно звучат литературные тексты, для их произнесения приглашен актер Георгий Харабадзе, приглашен в кадр — прием, весьма рискованный в документальном кино, и то, что его присутствие, как говорится, не режет глаз свидетельствует о чувстве такта, явленном режиссурой и исполнителем.

Не скажешь, чтобы документальное кино легко стыковалось с литературой. Некоторый переизбыток поэтичности наличествует в фильме «Нодар Думбадзе». И прямое соединение писательских интервью с их абсолютной безыскусственностью и патетичных кадров из «Восхождения» тоже может вызвать спор. А если стать на

Нодар Думбадзе в фильме «Нодар Думбадзе»

такую точку зрения: игровые фильмы — документ художественного и социального сознания людей, характерного для определенного времени, и тем в первую очередь интересны?

Синхронные интервью, нынешние и архивные, отрывки из фильмов-экранизаций и спектаклей-инсценировок (если речь идет о писателе), рукописные документы, кинохроника, фотографии... Привычен набор компонентов документального фильма-портрета, и в обеих рецензируемых лентах есть и фотографии, и все, что полагается в таких случаях, включая беседы с людьми, близкими для героя картины. В белорусской картине с Василем Быковым беседует Алесь Адамович — это серьезно и достойно. В грузинской о Нодаре Думбадзе говорят Чабуа Амирэджиби, Чингиз Айтматов, Георгий Товстоногов, Евгений Евтушенко, Белла Ахмадулина, Расул Гамзатов, Андрей Вознесенский — так предстает материализованная человеческая память о замечательном писателе.

Средств, которые может использовать автор портретной картины, немного. Но ведь и букв, составляющих алфавит, сравнительно небольшое количество. И когда смотришь работы документалистов, способные вызвать безусловное уважение, думаешь не только об их уровне — о сдержанном благородстве картины В. Дашука, о культуре изображения и культуре обращения с литературой, явленных в картине Н. Дроздова,— думаешь о бытовании самого жанра.

Мне довелось в качестве одного из «выступающих» принимать участие в фильме «Нодар Думбадзе». Я был поставлен Николаем Дроздовым на краю обрыва, на фоне синего моря и по сигналу режиссера начал говорить, стараясь уместить как можно больше хороших слов в единицу времени. Этих слов не стыжусь и сейчас, однако не заняли ли они место других, совсем других, не менее добросердечных, но нацеленных совсем по-иному? Мы дружили с Нодаром, я любил его и чту его память. Разве в душе и книгах этого талантливого человека не было противоречий, разве не двигался он трудным путем познания реальных людей в реальном мире? Разве все его книги были на одном уровне? Разве понятие пи-

сательского долга не менялось у него со временем? Нет, не нашел я слов сказать обо всем этом, соблюдая предложенные правила игры. Не режиссером, конечно,— жанром, сложившимся представлением о нем.

В фильме «Нодар Думбадзе» упоминается о поездке писателя в США, цитируется выдержка из его путевого очерка «Возвращение Одиссея», а на экране — небоскребы, общее киноместо, и жаль режиссерских усилий, потраченных на поиск и доказательство очевидности. Прекрасный, добрый и тонкий человек, и сказано в картине об этих его качествах с полной искренностью. Еще бы добавить о непростых взаимоотношениях писателя с действительностью, о степени реализации его таланта...

Уход от стереотипов и очевидностей — как трудно он дается.

Неуклонное, последовательное противостояние человека неблагоприятным и даже жестоким обстоятельствам — главная тема картины «Василь Быков. Восхождение», и сама постановка ее не давала возможности уйти в глубины писательской эволюции, проследить ее реальную диалектику. Относительно большие или меньшие удачи художника интересны ведь впоследствии не сами по себе, а как отражение многоступенчатой работы его мысли, попыток искать выходы из неизбежных для творческого человека тупиков и т. д. и т. п. Автор «Обелиска» и автор «Знака беды», «Карьера» — несколько разные люди с одним и тем же именем и фамилией. Даже интерпретация такого понятия, как бескомпромиссность, претерпела у Быкова изменения.

Сказать художнику, что его постиг неуспех, может не только противник, но и друг, и просто человек со своей точкой зрения на предмет, не отягощенной внетворческими соображениями.

Когда-нибудь это станет нормой. И тогда не понадобится волей-неволей пускаться в рассуждения о критике и публичной деятельности, имеющей отношение к чему угодно, кроме критики, а наши книги и фильмы о мастерах литературы и кино не будут строиться по правилам круговой обороны от всего и всех на свете.

Портретная галерея «ИК»

(к цветной вкладке)

Из семнадцати мы выбрали эти четыре портрета. Выбрали, полагая, что именно в них наиболее полно выразилась художническая и человеческая суть портретируемых. Как, впрочем, и автора этих портретов, который утверждает, что это не столько его заслуга, сколько самих художников. Пластическое, образное решение принадлежит им самим.

Читателям, знакомым с ними, это, как мы надеемся, откроется сразу. Остальные смогут убедиться или усомниться, открыв выходящую в этом году в ВПТО «Киноцентр» книгу о художниках советского кино, названную ее автором-составителем Владимиром Бондаревым «Пространство цвета» (второй выпуск).

В книге собрано 220 живописных работ ведущих художников нашего кинематографа, портреты и очерки о них. В ее создании приняли участие такие мастера, как Глеб Панфилов и Алексей Баталов, Элем Климов и Александр Митта, Никита Михалков и Сергей Колосов, Александр Александров, Виктор Титов...

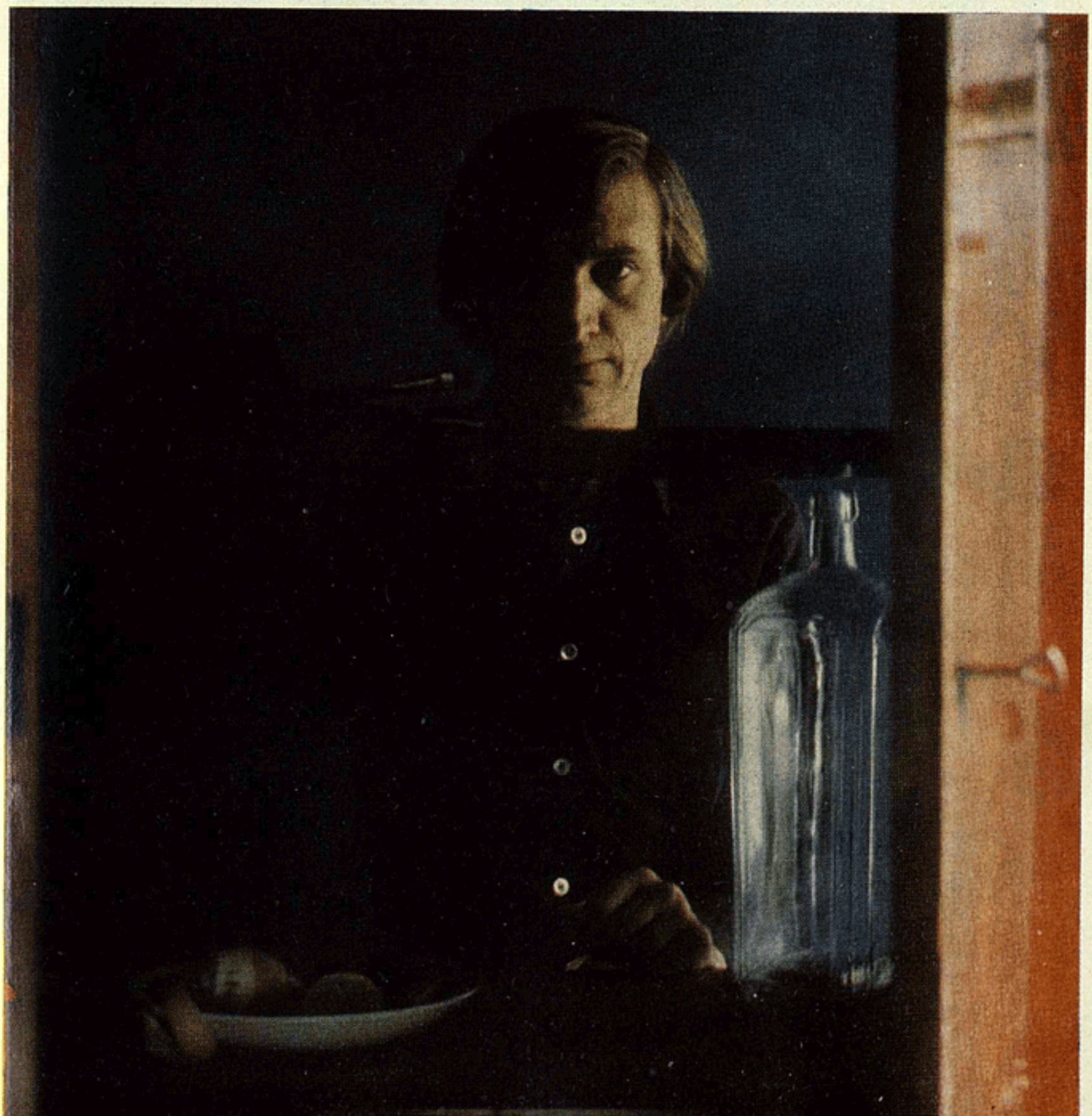
Фото В. Бондарева

В мировом кинематографе нет такой профессии «художник кино». Есть архитектор, декоратор. Художник в кино — это советская традиция. Она возникла на заре кинематографа как выражение чрезвычайно серьезного... отношения к изобразительной стороне фильма, отличавшего гениев — основоположников кинематографа: Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина.

В сегодняшней практике в фильме зачастую нет ни надобности, ни поля деятельности для художника-творца. Но когда в коллективе появляется талантливый мастер своего дела, как-то всегда для него, оказывается, есть и дело, и необходимость, и уже нельзя себе представить фильма без него, без его вклада в общую копилку идей.

Александр Митта

Игорь Лемешев



Проникновение вглубь, в ощущение среды...
Сгущается, становится напряженнее цвет, исчезает поверхностный натурализм формы. Художник средствами чистой пластики решает образную мысль, очищает ее от литературщины и иллюстративности. Форма эскиза рождается у Бланка непосредственно в процессе написания и является выражением его художественной сути, а не сформулированным представлением о форме как таковой.

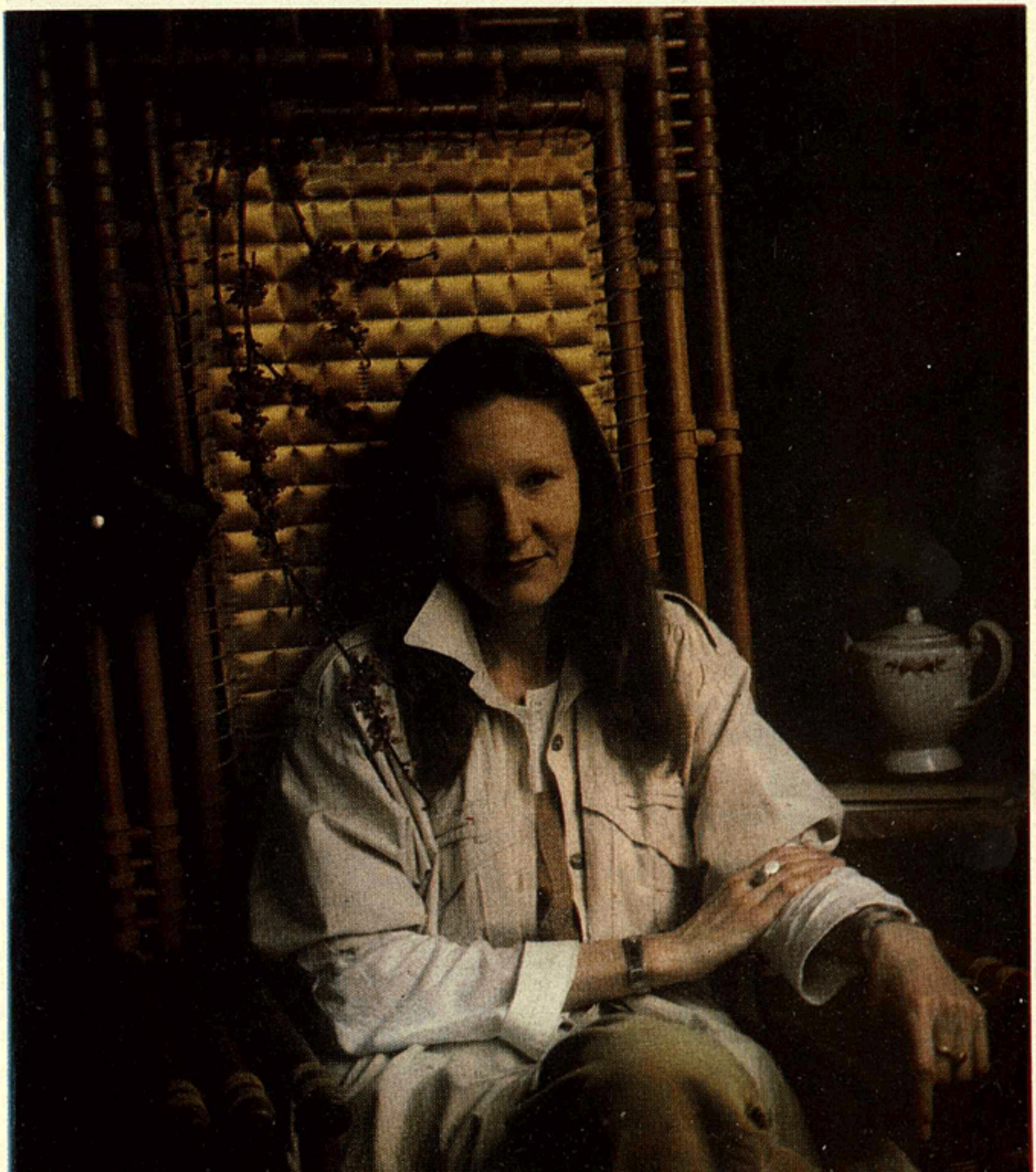
Юлий Карасик

Борис Бланк

... И все-таки приверженность к чему-то одному, по-настоящему близкому, любимому глубоко и сильно, — существует всегда. Для Риммы Зудерман этой любовью стала Азия.
Не та, яркая, полная экзотики и буйства красок, пестрая и сияющая. Иная. Она вылеплена из глины, как дома, в которых живут люди, как тандыры, в которых пекут хлеб, как кувшины, в которых хранят воду. Она прозрачна и светла, как раннее утро в горах.
Она увидена сердцем и потому необходима...

Т. Овчарова

Римма Зудерман



... Я смотрю на эскизы с грустью: работа кончилась, прощай, еще один кусок нашей короткой и быстротекущей кинематографической жизни! И я смотрю на них с радостью: ведь Михаил Карташов намного моложе меня. У него впереди еще много новых эскизов, фильмов и подводящих им итог «изобразительных эссе».
Да, их будет много. Потому что мой соратник и друг обладает не только дарованием. У него большой запас прочности.

Сергей Колосов

Михаил Карташов

Алла Марченко

В расчете на память или беспамятство?

На Ленинградской студии документальных фильмов произошло ЧП, казалось бы, внутристудийного масштаба. Критик Ю. Идашкин, руководствуясь, очевидно, естественным чувством благодарности к человеку, под чьим руководством делал первые шаги на поприще литературной критики, написал сценарий для документального фильма о В. А. Кочетове, эта тема была включена по прямому указанию прежнего руководства Госкино СССР в план студии. На ЛСДФ попробовали возражать: их не устраивал сценарий, в нем начисто отсутствовал аналитичный подход к такому сложному явлению, каким был Всеволод Кочетов — литератор и организатор литературных сил. Для того чтобы разобраться в истории и обстоятельствах создания фильма (а он был создан), требуется заглянуть в те времена, когда имя Всеволода Анисимовича Кочетова не сходило со страниц периодической печати, когда он — «солдат партии, непримиримый и бескорыстный», как пишет в своих воспоминаниях М. Алексеев, «снаряд за снарядом» посылал «по точно выявленным целям».

В 1955 году В. Кочетова не переизбрали первым секретарем Ленинградского отделения Союза писателей РСФСР. До XX съезда оставался год, и В. Кочетов был перемещен в Москву, главным редактором «Литературной газеты». Но ненадолго. Времена наступили иные. Однако вскоре В. Кочетов получил новое назначение — пост главного редактора журнала «Октябрь», который как раз накануне этого назначения начал выходить из тупика. Е. Винокуров вспоминает: «Мы тогда впервые за долгие годы напечатали в Москве Леонида Мартынова. Печатали восемнадцатилетнюю Б. Ахмадулину. Борис Слуцкий вышел у нас с большими подборками. После долгого перерыва мы напечатали Николая Заболоцкого. Публиковался у нас совсем молодой тогда Евг. Евтушенко. Ярослав Смеляков, появившийся тогда в Москве после долгого отсутствия, отдал нам свою поэму».

Любимейшие авторы панферовского «Октября» с приходом В. Кочетова превратились в «точно выверенные мишени», так же как и журналы «Вопросы литературы», «Юность»... На мушку, впрочем, они были взяты еще раньше. Вот что писал, к примеру, В. А. Кочетов об опубликованной весной 1959 года в «Литературной газете» статье К. Паустовского «Бесспорные и спорные мысли»: «Если бы не перечисление имен молодых писателей, пришедших в литературу в самое последнее время, можно было бы подумать, что статья написана К. Паустовским этак в пятьдесят шестом или в начале пятьдесят седьмого. Во всяком случае, это запоздалое эхо неверных высказываний тех лет».

Но главной мишенью, куда летели «снаряд за снарядом», был «Новый мир». «Запоздалое эхо» пятьдесят шестого года резонировало здесь, по

«Всеволод Кочетов»

Автор сценария *Ю. Идашкин*. Режиссер *Н. Ключников*. Оператор *Л. Рожин*. ЛСДФ, 1986.

мнению В. Кочетова, непозволительно гулко.

Разгневанное недоумение точно выразил на страницах «Октября» Семен Бабаевский: «Если тогда, в 1957 году, была «Оттепель», то теперь есть небезызвестные мемуары «Люди, годы, жизнь». Если тогда на свет божий появились «Рычаги», то теперь есть «Вологодская свадьба»...»

Сектор обстрела «Октября» очень широк. Юрий Казаков критикуется за «животную» сущность человеческой натуры», В. Солоухин («Письма из Русского музея») за попытку «переоценки культурных ценностей», В. Шукшин за то, что не может ответить на «проклятый» вопрос, что есть правда».

На прицеле и критики от Ф. Кузнецова до Ал. Михайлова, от В. Лакшина до Б. Рунина — за то, что организуют «волхвование» вокруг одних и тех же имен (а имена-то от Н. Заболоцкого до С. Куняева). «Чудным звоном заливаются на страницах журналов и газет, пыля и предупреждая, чтобы посторонились и давали дорогу... Куда?»,— так писал в третьем номере «Октября» за 1966 год Н. Сергованцев, обращаясь к З. Паперному, Ст. Рассадину, И. Золотусскому и прежде всего к Л. Аннинскому, книге которого «Ядро ореха» и была посвящена статья. В конце нее автор, выражая одобрение автору книги за то, что он «каялся в ошибках и заблуждениях», вопрошает: «Но где же другие, кто следующий, когда раскаются?» «Октябрь» требовал покаяний инакомыслящих.

Во второй половине 60-х годов наступил один из последних раундов борьбы за линию XX съезда партии.

«Новый мир» держался дольше и мужественнее других — народным авторитетом автора «Василия Теркина». Вскоре, однако, и эта охранная грамота перестала что-либо значить. Летом 1969 года в одном из июльских номеров «Огонек» опубликовал печально-памятное «письмо в редакцию» под заголовком «Против чего выступает «Новый мир»?

«Новый мир» действительно выступал. Не был обойден его вниманием и главный редактор «Октября». Вот что писал в 1962 году о романе В. А. Кочетова «Секретарь обкома» А. Марьямов:

«Из доклада Н. С. Хрущева на XXII съезде КПСС и выступлений делегатов съезда мы все знаем теперь о событиях, происходивших в 1957 году,— год спустя после того, как был осужден культ личности Сталина. Фракционная антипартийная группа, состоявшая из приверженцев тех методов и порядков, какие господствовали при культе личности, пытались захватить руководство партией и страной. «Члены ЦК, которые в то время были в Москве,— рассказал товарищ Хрущев в докладе,— узнав о фракционных действиях антипартийной группы внутри Президиума, потребовали немедленного созыва Пленума Центрального Комитета. На Пленуме антипартийная группировка была разгромлена». Члены ЦК, о которых говорится в докладе, это и были в большинстве своем секретари областных комитетов партии. Попробуем задать себе вопрос: можно ли представить в их числе секретаря Старгородского обкома Денисова со всеми его сомнениями, сетованиями, переживаниями. Представить это себе невозможно».

Но, может быть, позиция автора романа не совпадает с позицией главного героя? Нет, совпадает: Всеволод Кочетов и Денисов, секретарь Старгородского обкома,— единомышленники, и для В. А. Кочетова общественный подъем после XX съезда лишь «известное завихрение в некоторых незрелых, нестойких и путаных умах», отозвавшееся в писательской среде «лихорадкой» и, в частности, «свистопляской» при обсуждении романа Дудинцева «Не хлебом единым». Знаменательна и аудитория, к которой посчитал необходимым обратиться В. Кочетов с этими размышлениями. Они взяты мной из его бесед в Литературном институте имени А. М. Горького, которые он счел

необходимым опубликовать, озаглавив их «Кое-что из практики».

Естественно, что именно «Новый мир» был для В. Кочетова и его единомышленников самым главным противником. Кампания по уничтожению линии журнала кончилась вынужденной отставкой Твардовского. И один из самых ощутимых ударов нанесли ему те одиннадцать, подписавшие письмо в «Огонек»: Михаил Алексеев, Сергей Викулов, Сергей Воронин, Виталий Закруткин, Анатолий Иванов, Сергей Малашкин, Александр Прокофьев, Петр Проскурин, Сергей Васильевич Смирнов, Владимир Чивилихин и Николай Шундик.

В. Кочетова среди подписавшихся не было. Тогда, в 1969-м, сужу по личным воспоминаниям, это отсутствие показалось нелогичным, сейчас — более чем логичным. Тем, кто запланировал разгром «Нового мира», продолжавшего вести сражение за идеи и рубежи XX съезда, надо было во что бы то ни стало создать видимость объективности. В том же номере «Литературной газеты», где в разделе хроники петитом сообщалось о смене редколлегии «Нового мира», вопреки воле его главного редактора Александра Трифоновича Твардовского, который после этого подал в отставку, была напечатана разгромная рецензия на роман главного редактора «Октября» — «Чего же ты хочешь?».

Автор ее Ю. Андреев уничтожал автора романа приемами, которые перенес со страниц «Октября», когда анализ подменялся политическими обвинениями: «Чего же ты хочешь?» — произведение, «не дающее верной картины реальной действительности», где «ничего не говорится о ведущей и организующей роли партии в жизни нашего общества!» и т. д. и т. п.

И это был не только ловкий тактический прием. И Кочетов, и Твардовский были «крайностями». Наличие крайностей будоражило умы. Наступающие 70-е годы в крайностях не нуждались.

Нет, нет, «номенклатурным индюком», как именовал в одном из еще не опубликованных писем своих супротивников Александр Твардовский, Всеволод Кочетов никогда не был. Он истово, точнее, неистово веровал в свои убеждения. И когда громил «Времена года» Веры Пановой — на страницах «Ленинградской правды» и с высокой трибуны Второго съезда писателей — за вредный объективизм, верил: следует истинно партийным курсом.

Как носитель истинно пролетарской идеологии, главный редактор был особенно нетерпим к малейшим отступлениям от ее принципов. Очень характерна в этом плане, программна для «Октября» статья Д. Старикова о поэме Твардовского «Теркин на том свете». С помощью хитроумно сцепленных силлогизмов критик утверждал, что Твардовский выступает здесь, как апологет неклассового, асоциального подхода к человеку из народа, не видит разницы между миропониманием единоличного, своей лишь судьбой-долей озабоченного мужика и представителем колхозного крестьянства, носителем коллективистского сознания. А это, по логике Д. Старикова, не просто художественно-психологический просчет, а политическая ошибка, ибо кулак ведь тоже человек из народа. Статья Д. Старикова опубликована в номере 10 журнала за 1963 год.

А в следующем, 11-м, выступил уже сам В. Кочетов, чтобы выразить солидарность с позицией своего журнала уже и как автор и предупредить общество о грозящей ему опасности: «Класс кулаков перестал существовать... но частицы кулацкой души то там, то здесь еще могут портить нашу общественную атмосферу».

Итак, слово было произнесено, и над Твардовским нависло обвинение — «кулацкий поэт», определившее печальную судьбу и его последней поэмы — «По праву памяти»...

Тут ни убавить, ни прибавить... Но вот какая странность: сегодняшние искоренители рапповских рецидивов почему-то о Кочетове не вспо-

минают! Возьмите недавно (в десятой книжке «Нашего современника» за 1987 год) вышедшую статью В. Кожинова «Мы меняемся?». Кого только не выволок ее автор на лобное место! Тут и Н. Бухарин, и «литдеятель С.», и Е. Старикова, и В. Новиков... И В. Катаеву досталось, и Е. Лосото... А В. Кочетов, в котором вера в величие лишь истинно пролетарского искусства была столь велика, что, усомнившись в ее догматах, он бы перестал быть самим собой,— вроде бы и ни при чем... Почему?

Но вернемся к делам кинематографическим. Сопротивление ленинградских документалистов оказалось безрезультатным. Фильм был запущен в производство. Но наперекор заданному сценаристом бесконфликтному направлению свернул в сторону незапланированной проблемности.

Ю. Идашкин ориентировал режиссера на воздвижение Памятника. С памятника, согласно сценарию,— в старинном городе Новгороде (родина героя) — следовало начинать съемки. Памятником надлежало окончить: «Памятник, высвеченный прожекторами, ясно виден на фоне темного вечернего неба» (цитирую литературный сценарий).

Вместо фильма-памятника молодой режиссер Н. Ключников снял фильм-диспут. Средствами кинодокументалистики, следуя духу времени, провел скромный социологический эксперимент: попробовал выяснить, как воспринимается сегодня массовой читательской аудиторией творчество Кочетова.

Снятая Н. Ключниковым для фильма дискуссия в обычной районной библиотеке свидетельствует: в массовом сознании Всеволод Кочетов и посегодня прежде всего эталон писателя, «насквозь видящего своего врага — и в большом, и в малом». Оказалось также, что упорно внушаемое В. Кочетовым представление о том, что все наши социальные беды самым прямым образом связаны с пагубным процессом либерализации, остановленным в конце шестидесятых годов, и ныне имеют своих приверженцев, и притом убежденных.

Раздавались разные голоса. Молоденькая студентка, к примеру, доказывала, что Кочетов — идеолог догматизма и та пропаганда, какую несут в себе его романы, превращается в контрпропаганду. Обнаружились и скептики, утверждавшие, что В. А. Кочетов не способен что-либо внушить современному человеку.

Тон, однако, задавали не эти, самые юные участники дискуссии, лидировали как раз те, чья молодость, когда-то выстроив себя по Кочетову, так и осталась с ним. Навсегда.

Такому повороту дискуссии немало способствовало активное вмешательство в естественное ее самодвижение профессионального критика А. Гребенщикова, одного из самых верных приверженцев Кочетова. Как о факте огромной исторической, непреходящей важности вспоминает Гребенщиков об обсуждении в Союзе писателей прозы 1969 года, где, цитирую, «выступило 42 человека; из них 37 говорили о романе Кочетова «Чего же ты хочешь?». Почему говорили, чем привлек к себе внимание именно этот роман, критик умалчивает. Я попыталась выяснить подробности. Это оказалось не таким простым делом. Ни одна из монографий о творчестве В. Кочетова этого вопроса не освещает. Неясно даже из монографий, где роман опубликован. Отдельным изданием он не выходил, в составе шеститомника 1976 года его также не оказалось. Судя по всему, инициативу на кинодиспуте проявил сам Гребенщиков, не забыв, какое значение придавал В. Кочетов этому произведению и как тяжело переживал его провал...

Итак, снятый Н. Ключниковым фильм давал более чем объективную картину — учитывал все «за» и «против» и не скрывал, что количественный перевес на стороне единомышленников В. А. Кочетова.

Казалось бы, столь оптимистический итог должен был и обрадовать, и удовлетворить инициаторов юбилейного кинопредприятия. Не тут-то

было! Уже принятый студией, Госкино РСФСР и Госкино СССР фильм был задержан.

«Выпускной лист» Н. Ключникова помечен 1 июня 1986 года, а уже 25 того же месяца на ЛСДФ полетел подробнейший манускрипт за подписью сценариста Ю. Идашкина и консультанта А. В. Кочетова: 25 пунктов обязательных покадровых замечаний. Можно понять категорическое повеление: «Кадры 1—3 исключить». (В таком тоне, увы, выдержан документ, которым художник-писатель беседует с художником-кинематографистом.) Первые три кадра Н. Ключников предоставил Анатолию Ананьеву, нынешнему главному редактору журнала «Октябрь». Сетуя на инерцию предвзятого общественного мнения, он рассказал притчу о фокуснике, который, манипулируя блестящим шариком, отвлекает трюком внимание простодушных, пока в другом месте «свершается и более неприемлемое». И вспоминает в этом контексте героя фильма. Но такая фигуральность не устроила инициаторов создания кинодокумента. Уж очень прозрачно ассоциировалась она с историей самого В. Кочетова, который, пожалуй, действительно сыграл роль «блестящего шарика», отвлекающего внимание простодушных от тех, от кого действительно зависела судьба «Нового мира» и А. Т. Твардовского.

Понять подобную предосторожность, повторяю, можно. Куда труднее, оставаясь в границах здравого смысла, сообразить: что же так огорчило литературных ревизоров в безобидной читательской дискуссии. Неужели несколько непочтительных слов, сказанных в юном запале невнушаемой студенткой? Или скептическая усмешка юного интеллектуала? Но без таких единичных высказываний не обходится ни одна читательская конференция, даже заранее подготовленная. Ведь В. Кочетов и при жизни подвергался критическим нападкам...

Нет, дело тут, видимо, не только в Кочетове. Дело в самой идее свободного обсуждения. Как бороться с профессиональной критикой, известно. А вот что делать, ежели в широких читательских слоях разведутся любители высказывать собственное мнение?

Получив дополнительные поправки, Н. Ключников... нет чтобы наотрез отказаться от них, навязанных уже готовой и утвержденной к выпуску на экран работе или на худой конец оспорить их, взял да и перекроил, предварительно распоров, весь фильм. А из лоскутов в рекордно короткие сроки (тут уже плановые заботы студии выступили на первый план) склеил новый вариант, решительно непохожий на предыдущий.

Чем же непохожий? Это оказалось самым поучительным в данной истории.

Ни Ананьева с его лукавой сказочкой про фокусы и фокусника...

Ни диспута в массовой библиотеке. Да-да, вообще исчез читатель, сегодняшний читатель из фильма...

Исчез и Баталов, не молодой, в роли младшего Журбина, а нынешний. А жаль, хотелось бы услышать от популярного и уважаемого художника его мнение и о фильме, и о романе, и об авторе романа; суждения свидетеля и участника неплохо вписались бы в отснятую Н. Ключниковым дискуссию.

Не пригодилось и упоминание А. Гребенщикова о дискуссии вокруг романа «Чего же ты хочешь?». Во втором варианте фильма факт этот, имеющий прямое отношение не к одной лишь биографии Кочетова, а и к истории общественной мысли, сознательно и намеренно заслонен богатым юбилейным венком.

Теперь и этот блин, хоть он был уже и не первым, отправили на дегустацию. На этот раз авторы поправок признали:

«В максимально короткий срок практически был создан новый фильм. Концептуальное изменение принесло фильму несомненный успех».

Первое впечатление от этого нового, «учевшего» все акценты и в концептуальном отношении правильного

варианта — досада: взрослый вроде бы человек режиссер Н. Ключников, хотя и молодой, а поступил как обиженный и рассерженный подросток: нате, мол, вам, чем хуже, тем лучше...

Повторю еще раз: портрет такой личности, как Кочетов, если делать его не предвзято, а объективно, требовал учета разных мнений. Безусловно, с экрана звучат и достойные и разумные слова, например, о необходимости для писателя таких качеств, как высокая мораль и высокая нравственность, высочайшее трудолюбие и большое мужество. Да и о герое фильма появляются точные наблюдения, к примеру, что он хотел, чтобы жизнь скорее отвечала на те проблемы, которые сама ставит. Однако не это стало главным, определяющим.

По размышлении, возвращаясь мысленно к испорченной версии, вдруг неожиданно открываешь: вместо запланированного Памятника из остатков порушенного диспута Н. Ключников, сам, может быть, того не заметив, смонтировал поразительный по своей информативности фильм-банкет.

Не думаю, что режиссер сделал это сознательно. Сработала внутренняя логика отснятого материала — тот образ приличествующего обстоятельствам действа, который его организаторы несли внутри себя. И оказалось, что именно Кочетова, по словам М. Алексеева, звучащим с экрана, следует вспомнить в связи с рожденной XXVII съездом партии гласностью, «ставшей нормой нашего поведения и бытия».

Как ни парадоксально, но первой моей реакцией было желание... защитить В. Кочетова от «этаких похвал». Он-то говорил то, что думал, и жил так, как говорил. И вряд ли рассчитывал на то, что его облик будут так явно переиначивать.

Мы сейчас открыто говорим об опасности подделки под перестройку. В одной из газет недавно мелькнуло затянутое выражение: «перестроечное выражение лица». Я вспомнила этот забавный неологизм, прочитав в июльской «Литературной газете» следующий спич в честь В. Дудинцева: «И сумел же в свое время В. Дудинцев не придумать, а разглядеть в жизни своего Лопаткина!.. Они, Лопаткины, всегда есть в нашем обществе. Надо только хотеть и уметь их увидеть».

Автор спича и автор сценария «Всеволод Кочетов» — одно и то же лицо: Ю. Идашкин. И ему вроде негоже забывать о том, как яростно не принимал герой его сценария «свистопляску» вокруг «Не хлебом единым», как тяжело переживал «лихорадку», охватившую московскую писательскую организацию после XX съезда партии, настолько тяжело, что покинул столицу, уехал в Донбасс, чтобы там, вдали от «бушующих одиночек» убедиться: «народ советский спокойно трудился, уверенно шагая все вперед и вперед».

...Все мы сейчас с тревогой мысленно возвращаемся к ситуации 1956 года, когда наше общество, по словам И. Эренбурга, жило надеждой: одни на память, другие — на забвение. Судя по всему, в надежде на забвение действуют и инициаторы фильма «Всеволод Кочетов». И на забвение рассчитывают, и на равнодушие живых к мертвым, и на слишком короткую историческую память.

Но История ничего не должна, не в силах забыть. Вот почему фильм о Кочетове — писателе, общественном деятеле, выразителе совершенно определенных общественных настроений был бы очень полезен и нужен. Появившийся же сейчас экранный «Всеволод Кочетов» — и его путь от первого ко второму варианту — останется документом своего времени. Нужен не третий вариант, а новый фильм, который впишет Кочетова в прожитое им время таким, каким он был на самом деле и каким на самом деле было Время.

Разборы и размышления

Александр Толстых

Там, за «Горизонтом»

Будущему историку советского кино нынешние драматичные споры о перспективах отечественного кинематографа, возможно, покажутся весьма наивными. Он, скорее всего, иронически улыбнется, рассматривая издалека наше мятущееся знание-незнание — куда идти дальше?— да и процитирует булгаковского черта: «Подумаешь, бином Ньютона!» Ему будет легче, ибо время уже поработает, произведет жесткий отбор: что — в «золотой фонд», а что — прямиком в забвение.

Значительно труднее пытаться анализировать те или иные стороны кинопроцесса с позиции живой истории дня.

В данных заметках речь пойдет о научно-популярном кино для подростков, о вполне конкретной продукции объединения «Радуга» киностудии «Центрнаучфильм».

Начнем с того, что, воспев мудрость «заднего ума», сами же ею и воспользуемся. С 1959 года, когда по инициативе известного режиссера Бориса Долина была организована «Радуга», минуло более четверти века, и сегодня уже можно в полной мере оценить прозорливость ее создателей. Безусловно, мысль организовать объединение, специализирующееся на популярности достижений науки средствами кино для детской и юношеской аудитории, была не только благородной, но и продуктивной. «Хочу все знать», «Звездочка», «Горизонт»— эти названия появились в разные годы, замелькали и прижились на киноэкране. Благо конкуренция была слаба. Телевидение тогда еще только пробивалось сквозь толщу экранных линз, и не было ни «Очевидного-невероятного», ни «Клуба путешественников», ни «В мире животных».

Правда, о своих правах заявляла серьезная традиция научно-популярной литературы и периодики, но у кино есть свои веские аргументы в этом споре: оно делает зримым опыт человеческого познания — хочешь результат, а хочешь — процесс. Подобная экспансия изобразительного и звукового ряда, обрушивая на зрителя поток разнообразной информации, да еще эмоционально окрашенной, в известной мере парализует его активность, зато компенсирует этот ущерб решением ряда просветительских задач — ставит в известность, стимулирует любознательность. Чем не конкретная программа действия, доступная и просто профессионалу и вместе с тем позволяющая мастеру штурмовать вершины? Давняя модель была поставлена на конвейер и с тех пор воспроизводится с разным успехом, претерпевая незначительные конструктивные изменения и подновления деталей дизайна.

Как же она смотрится в интерьерах восьмидесятых годов?

Информационный бум-бум

«Горизонт» я смотрел время от времени, и лишь недавно удалось посмотреть сразу четыре номера подряд, созданных в последние годы,— недостаточно, конечно, чтобы стать летописцем, но вполне довольно, чтобы составить мнение.

Самое первое впечатление — в сегодняшнем виде «Горизонт» являет собой завернутый в современную упаковку (в скобках отметим удачность новой заставки альманаха) тривиальный «яуф», который коллеги-режиссеры наполняют своими удачными, менее удачными и просто неудачными работами.

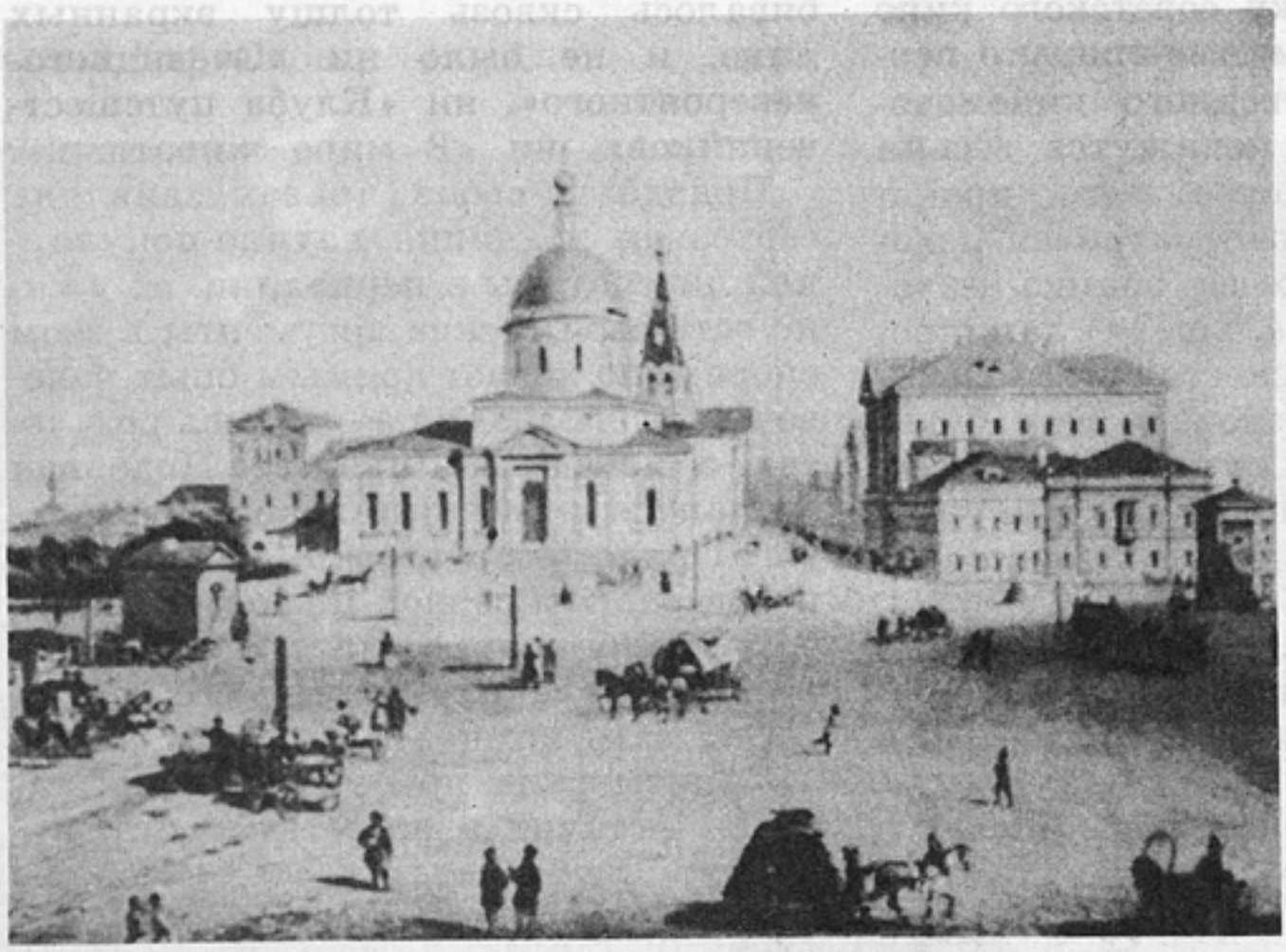
Внутри выпуска может встретиться что угодно. Создатели альманаха, нисколько не смущаясь, нанизывают разнородные сюжеты на белую нитку конферанса. Видимость единства чисто внешняя. И хотя связки бывают изобретательными, а конферансье (как, например, в № 41) искренен, ощущение случайности подборки преодолеть ему не под силу.

Чтобы не быть голословным, «оглашу весь список» сюжетов последних номеров.

№ 39. «Двойник или собеседник» — о выдающемся физиологе А. А. Ухтомском; «Нащокинский домик» — об удивительной коллекции миниатюрных предметов обстановки и быта начала XIX века; «Концерт для рук с оркестром» — поэтический рассказ о красоте и неограниченных творческих возможностях человеческой руки.

№ 40. «Жизнь Цвета» — о явлении хроматографии и ее открывателе, выдающемся русском ученом Михаиле Цвете; «Мяч и колеса» — о мотобольной секции; «Репетиция оркестра» — о детском духовом оркестре.

№ 41. «В голубом небе» — типичный фильм-биография, в данном случае биография известного летчика



«Нащокинский домик»

И. Спирина; «Диспут» — репортаж с диспута школьников и учащихся ПТУ; «Поиск продолжается» — о молодом художнике В. Малолеткове.

№ 42. «Шестьдесят кроссвордов в час» — история о том, как два брата приспособили ЭВМ для поточного производства кроссвордов; «Карийон» — о необычном старинном музыкальном инструменте и «Импровизация на тему» — игровой фильм о познаваемости мира.

Может быть, кому-то более проницательному, чем автор этих строк, удастся увидеть в последовательности выходящих на экраны «Горизонтов» общую идею, потаенный замысел создателей. Мне не удалось обнаружить

ничего, кроме разве что давно изжившей себя ориентации на неразборчивую любознательность подростков, но обилие познавательной информации, которую они со всех сторон получают сегодня, позволяет им быть весьма разборчивыми. Да и восторженной любознательности у наших весьма прагматичных наследников изрядно поубавилось. Вряд ли современный юный зритель, глаз которого избалован неистовым буйством компьютерной графики и электронного монтажа, чем, правда, зачастую без меры и не всегда умело пользуются телевизионные видеоинженеры, станет смотреть весьма архаичные по форме короткометражки. Впрочем, если бы дело было лишь в форме — тут можно со временем перестроиться, и отдельные сюжеты «Горизонта» демонстрируют определенные достижения в этой сфере. Куда печальнее, что в содержании лент современный научный поиск присутствует формально, вне связи со стержневыми линиями прогрессирующего человеческого знания и мышления.

Здесь мы выходим на проблему принципиальную. На какую личностную, соответственно социально-проблемную потребность молодежной аудитории может сегодня опираться научно-популярный кинематограф? Лозунг времен экстенсивного периода развития знаний — «хочу все знать», внутренне присущий всем сериям «Радуги», явно не соответствует нашему времени, в котором дух противостояния всеядности и количественности обретает черты ориентира для всех, в том числе и для молодежной аудитории. Тогда в чем же залог продуктивной будущности научно-популярного кинематографа для детской и юношеской аудитории? На наш взгляд, в особом качестве отбора и подачи материала, в опоре на традиционные козыри киноискусства, в ориентации на особые условия потребления (киносеанс, соборность восприятия), хорошее знание потребностей аудитории, изменение содержания и интонации разговора с молодыми.

Если значение этих факторов снижено, возникает вынужденное заполнение «Горизонтом» или «Звездочкой» удлиненных кинопрограмм — своего рода «принудительная нагрузка» перед французской комедией, индийской мелодрамой, американским вестерном и прочими боевиками проката, пользующимися благосклонностью нашего в основном молодого зрителя. Увы, «Горизонт» в нынешнем его виде на большее не годится. И мириться с таким положением никак нельзя, если мы хотим, чтобы единственное в мире кинообъединение, специализирующееся на производстве научно-популярных фильмов для детей и подростков, заняло подобающее ему место в системе советского кино.

«Горизонт» серьезно болен — ему требуется курс лечения, и рецепты, как это ни странно, предлагает сам «Горизонт».

Автора!

Резкость и взыскательность данной выше оценки мотивируется только одним — заинтересованностью. Желанием разобраться самому и поделиться соображениями с другими, прежде всего с теми, кто посвятил себя трудному делу популяризации знаний в молодежной среде. Будем исходить из презумпции невиновности и не станем усматривать в этом проявление чьей-то профессиональной недостаточности. Поэтому искренние упреки в адрес нынешних создателей научно-популярного кинематографа для детей и юношества уравновесим столь же искренними пожеланиями «свежего взгляда».

Тут, думается, весьма кстати опыт многолетнего зрительского общения с ведущими популярных познавательных телепередач. Можно приводить много доводов, объясняющих несомненный зрительский успех «Очевидного-невероятного» или «В мире животных», но несомненна принципиальная удача в выборе ведущих. И

С. Капица, и В. Песков с Н. Дроздовым неотделимы для нас от тех интереснейших программ, которые они ведут. Секрет прост. Психологи давно доказали, что авторитетность информации, доверие к ней в большой степени зависит от личности, которая нам ее предлагает. Это свойство нашего восприятия — референтность — следует, на наш взгляд, использовать максимально. Спросите у зрителя, почему он выбрал этот, а не другой фильм из текущего репертуара, и чаще всего он ответит, что его привлекло имя кинозвезды или режиссера. В наших поисках сто́ящей литературы магия авторского имени имеет еще большее значение. Другими словами, мы с вами буквально жаждем не только самого произведения, не только обещания интересной информации, но и в огромной степени — авторского отношения к теме, и гарантию этого нам дают известные имена, особенно если за звучным именем встает не суетная популярность, но и Личность.

Я вовсе не призываю к возрождению кинематографа «говорящих голов». Опыт и издержки таких попыток нам известны. И все-таки взглянем с этой точки зрения на фильмы «Горизонта». Примечательно, что авторы научно-популярного кинематографа, как правило, не ходят в «народных героях». И не случайно. В научно-популярном кино, которое по традиции преподносится нам от имени безликой науки, Автор (пишу намеренно с большой буквы) подчас играет служебную роль «чистого посредника» — между наукой, кино и зрителем. Верно ли это?

Опыт самого «Горизонта» показывает обратное. Самое интересное и запоминающееся лежит там, где авторское отношение к изображенному заявлено смело и недвусмысленно.

Вот внешне непритязательный фильм «Жизнь Цвета» (режиссер М. Таврог). Казалось бы, традиционная биография мало известного широкой публике ученого, известного, однако, в мире науки открытием интереснейшего и практически важного явления — хроматографии. Что мне, рядовому зрителю, Михаил Цвет? Однако интерес к перипетиям судьбы ученого возникает с первых же кадров. Почему? Звучит голос неравнодушного человека — профессора К. И. Сакодынского, посвятившего многие годы поискам затерянных в архивной пыли и разбросанных по странам редких свидетельств сложной человеческой судьбы. Его неистовость в поиске истины, увлеченность рассказа о таинстве рождения научного открытия не могут не увлечь. В результате в сознании зрителя возникает объемно и масштабно образ Михаила Цвета, его жизнь и творчество. Цель достигнута — трудно устоять перед обаянием личности героя фильма и не заинтересоваться той областью научных достижений, с которой связано его имя.

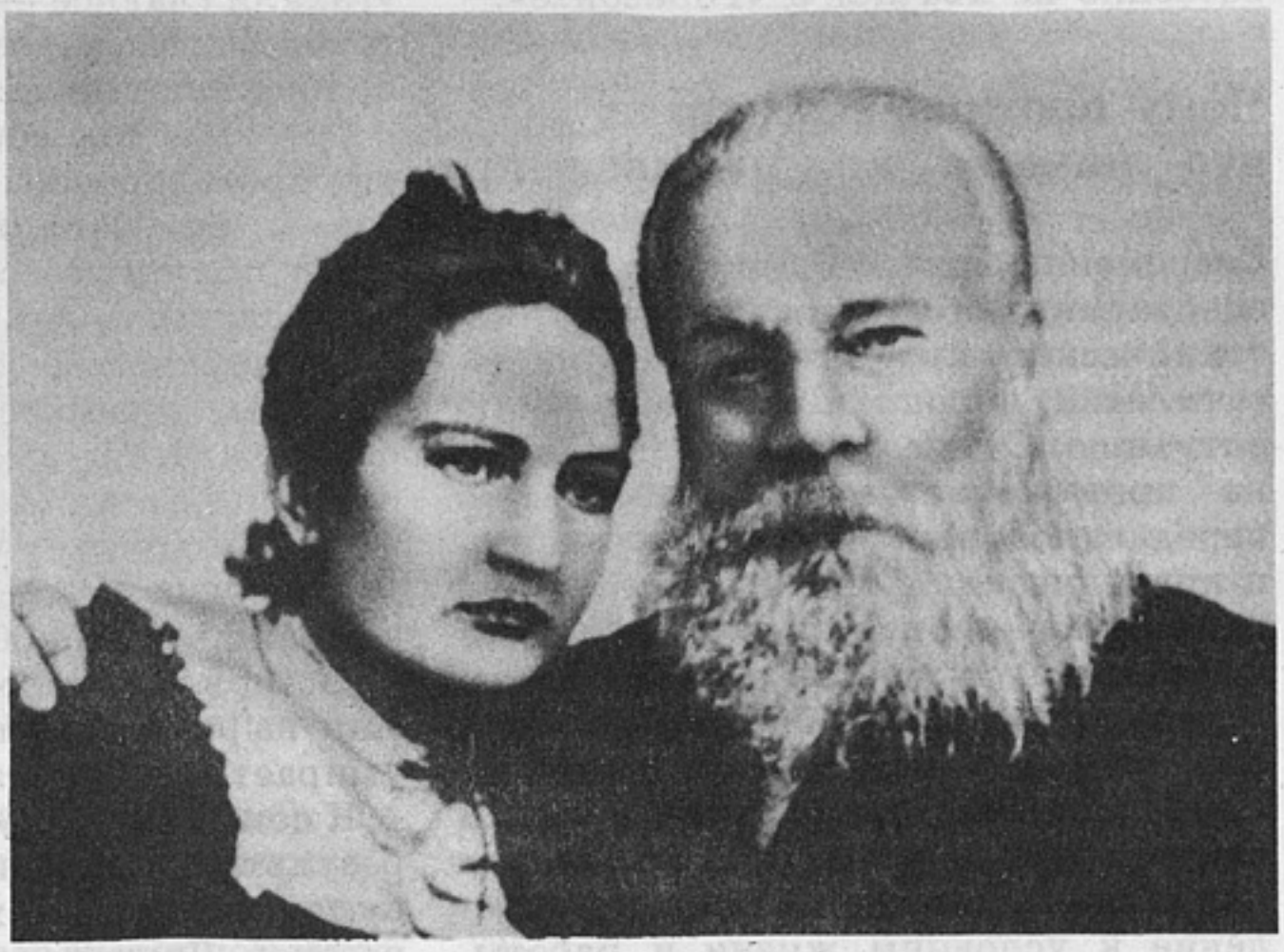
Рассмотрим в этой связи еще два фильма — из числа удачных, опирающихся на крепкий, профессионально выверенный сценарий. Известный журналист Л. Графова и режиссер Ю. Данилов обратились к личности и идеям Алексея Алексеевича Ухтомского — ученого с мировым именем, прославившегося своими исследованиями в области физиологии высшей нервной деятельности. Фильм «Двойник или собеседник» повествует об истории жизни и творчества разностороннего ученого (до революции выпускника кадетского корпуса, кандидата богословия, а в дальнейшем депутата Петроградского Совета 1919 года, академика, лауреата Ленинской премии) в контексте актуальных проблем современности, связанных с поисками нравственного закона общения людей. Авторы показывают, как удалось Ухтомскому увидеть проблемы будущего — наши современные проблемы стремительных передвижений в пространстве, массовых средств связи, огромного потока информации. Труден и противоречив был путь ученого от богословия к естествознанию — и именно через обращение к научным изысканиям в области физиологии ему удалось отыскать объяснение

мотивов человеческого поведения, дать ответ на головоломные проблемы общего характера, уходящие целиком в гуманитарную сферу взаимоотношений людей. Принцип доминанты, открытый Ухтомским, дал ключ к выяснению, как в жизнедеятельности человека образуется эгоистическая ориентация и как она преодолевается в ориентацию на другого человека — Собеседника, организуя нравственный мир личности. Ухтомский предстает в фильме не только выдающейся личностью, но и нашим современником — живым собеседником в размышлениях о нынешних проблемах бытия.

Другой пример — фильм «Нащокинский домик», созданный в творческом содружестве известного историка Н. Эйдельмана и режиссера М. Таврог. Павел Воинович Нащокин — один из самых близких друзей Пушкина, был человеком незаурядного ума, ярким собеседником, любил и знал литературу и театр. В начале 1830-х годов Нащокин решил воспроизвести в уменьшенных размерах миниатюрную копию своей квартиры, где бывали Жуковский, Баратынский, Гоголь. Все предметы были выполнены тщательно, лучшими мастерами. Ныне этот драгоценный памятник хранится в Пушкине под Ленинградом как живое свидетельство той обстановки, в которой попросту и охотно жил Пушкин. Создатели фильма таким образом дают зрителям весьма наглядный, предметный урок отношения к истории страны, знакомя нас с неординарной личностью пушкинского друга и его детищем.

К сожалению, и в названных фильмах авторская позиция нивелируется трафаретными дикторскими интонациями, низводящими интересный рассказ до уровня информационной сводки. Образуется досадная брешь в ладной работе сценариста, режиссера и оператора. Возникает ощущение анонимности, неопределенно-личного обращения. И в ответ — необязательность активного восприятия. Вместо вожделенного общения автора и зрителя, вместо личностно ориентированного сообщения появляется призрак распространяющегося во все стороны равномерного сигнала — авось кто-нибудь и примет его на антенну своего восприятия.

Опыт научно-популярной литературы, да и самого научно-популярного кинематографа показывает, что луч-



«Двойник или собеседник»

ший результат получается, когда за дело берутся «первые люди», то есть те, кто ведет научный поиск или глубоко им заинтересован. Меньше всего я хотел быть понятым в том смысле, что популяризация науки — дело самих ученых, она требует особых качеств и умений. Но в любом случае без авторского отношения к теме научно-популярное произведение мертвеет. Авторской позиции мне особенно не хватает в «Горизонте».

Чему противоречит то, что ничему не противоречит

Современная цивилизация, во многом основанная на достижениях научно-технического прогресса последних десятилетий, породила парадоксальную ситуацию. Суть ее в следующем. Если на протяжении веков человечество передавало накопленный опыт знаний и практических умений буквально из рук в руки — от старшего поколения к младшему и основы знаний оказывались принципиально одинаковыми для двух-трех поколений, то сегодня в минимальные сроки меняются сами парадигмы научного поиска. Ныне мы должны готовить подрастающее поколение к условиям жизни и работы, которые заведомо будут отличаться от сегодняшних! Как же не отстать от времени в условиях, когда оно прессуется, сжимая в крохотные периоды целые этапы научно-технического прогресса? Конечно, можно строить прогнозы, но насколько они будут достоверны, можно судить по нашим пока еще жалким потугам угадать завтрашнюю погоду, пускай даже с компьютерами и искусственными спутниками Земли. Выход скорее в другом — развивать гибкость мышления, чтобы человек был готов к решению тех неведомых проблем, которые обнажатся лишь завтра. Все это не отменяет, конечно, необходимости обращаться к прошлому, актуализировать настоящее, информировать и просвещать. Но как?

В фильме «Импровизация на тему» использован старый, как мир, но отнюдь не устаревший прием — диалог носителей разных точек зрения. Пускай он не до конца выдержан, и порой создается впечатление, что участники его лишь разыгрывают в лицах разбитый на реплики монолог, но там, где это удалось, возникает нормальная ситуация научного поиска, когда через столкновение позиций мы пробиваемся к истине. Создатели картины угадали главное — только поданные в такой форме научные идеи оживают, приобретают эвристический характер.

Это ведь так естественно. Там, где нет противоречий, или царствуют аксиомы, или банальности, с которыми все в принципе согласны, не на чем остановиться вниманию. Остальное поле научного познания составляют вопросы, истинность ответа на которые рождается в мучительном столкновении различных взглядов. Если по тому или другому вопросу существует только одна точка зрения, то это означает лишь, что проблема давно решена и потеряла прелесть неизвестности. Как выразился бы философ, процесс умирает в результате.

К сожалению, именно этот мертвый результат превалирует в научно-популярных фильмах для детей и подростков. Даже подлинные чудеса науки и техники оборачиваются скучными сводками новостей, если даны нам как бытовая реальность. Летают в космос — ну и пусть себе летают! В чем проблема? Действительно, при определенном подходе и космонавтику можно лишить проблематичности, а труд конструкторов и летчиков всецело свести к праздничному блеску орденских знаков.

Вот рассказ о выдающемся отечественном авиаторе Иване Тимофеевиче Спирине в фильме «В голубом небе» (режиссер Ю. Данилов). Типичная бесконфликтная биография — своего рода наставление нынешним балбесам: учитесь хорошо, честно живите и работайте, и вам по плечу будут такие же достижения! Свежо предание, да верится с трудом.

Но почему же во всех кадрах у

Спирина такие грустные глаза, о чем думать-горевать бравому летчику? Да мало ли о чем! Человек жизнь прожил! Только вся она предстала перед зрителем с чисто формальной стороны, конечно, трудная, но до чего же беспроблемная. Неужели такой была? В какие времена жил, в каких делах участвовал! Только предстал личностью обструганной, одномерной, неживой. Можно ли так пробудить интерес к истории страны, к ее действующим лицам? Вопрос риторический.

Фильм «Диспут» К. Ровнина решен без затей в весьма реалистичной манере — поставил свет, камеру, микрофоны... И получился сюжет совсем не реалистичный в смысле соответствия действительности. Так я и не понял, о чем все же спорили учащиеся образцового ПТУ с образцовыми учащимися школы. Чему можно учиться и там и там? А ведь тут проблема, и не какая-нибудь, а социальная, из разряда острых. Решать ее в плане киноагитки: ребята, айда в ПТУ! — не очень этично. Да и наивно — не тот теперь пошел зритель, у него есть своя точка зрения «по данному вопросу».

Можно, конечно, позавидовать тандему братьев-программистов, наловчившихся штамповать на ЭВМ шестьдесят кроссвордов в час,— в фильме режиссера С. Райтбурта «Шестьдесят кроссвордов в час». Теперь проблема кроссвордов, видимо, будет решена в масштабах страны! Вас это трогает, умиляет или хотя бы развлекает? Кто объяснит мне сверхзадачу авторов?

И так почти в каждой ленте — все они не лишены познавательной нагрузки, «информации к размышлению», однако удивительно беспроблемны. Если же проблема мелькнет, то ее тут же снимают в «правильном ответе». А кому нужны правильные ответы, если на повестке дня новые — и совсем другие — вопросы?

«Диспут»

Искусство в популяризации

Научное кино, наряду с учебным и документальным, зачислено в разряд «неигрового кинематографа». В лучшем случае это досадное недоразумение, ибо, отказываясь от услуг актера, тот же научно-популярный кинематограф много теряет в своих выразительных возможностях. По всему видно, что в «Радуге» это хорошо понимают и смело включают в фильмы игровые сцены, а иногда решаются и на более радикальный эксперимент, полностью разыгрывая научный сюжет. Можно поспорить о деталях реализации замысла с авторами фильма «Импровизация на тему» (авторы сценария Э. Дубровский и С. Райтбурт, режиссура последнего), но несомненно оригинален их смелый парафраз пуш-

кинских «Египетских ночей», где сложная философская неисчерпаемость мира и бесконечности познания воплощена с помощью актерской импровизации и полуфантастической фабулы.

Изящна задумка фильма «Концерт для рук с оркестром» (автор сценария И. Линкова, режиссер Т. Гутман), в котором создается полифоническое зрелище неограниченности творческих возможностей человеческих рук. Это своего рода гимн уникальному творению природы и цивилизации. Замысел прекрасен и, что принципиально важно,— кинематографичен. Но... В первых же кадрах ленты и затем неоднократно появляется «дирижер»— некая упакованная в парадный фрак фигура, почти гротескно изображающая ужимки капельмейстера и при этом непрестанно ухмыляющаяся — то ли над нами, зрителями, то ли по поводу исполняемого произведения. К тому же у актера, исполняющего роль дирижера, как на грех, некрасивые руки.

Явно неудачны актерские сцены и в уже упомянутом фильме «Двойник или собеседник», где предпринята попытка сыграть героя повести Ф. М. Достоевского «Двойник», послужившего для А. А. Ухтомского (а фильм о нем) исходным толчком для интересных размышлений о сущности человеческого общения. У зрителей, читавших повесть, господин Голядкин, каким он изображен в фильме, вызовет недоумение — за что его так! Не читавшим же, а именно в этом можно заподозрить большинство зрителей, которым фильм адресован, несомненно станет ясно, что сей господин не иначе как «чудик» или «шизик». Опять же замысел создателей фильма хорош, но воплощение его, увы, оставляет желать лучшего.

Научно-популярное кино, особенно для детской и юношеской аудитории, нуждается в эмоциональных акцентах. Включение игровых моментов как нельзя лучше способствует этому. Но при одном условии, что поставлены и сыграны они мастерами и мастерски. А что говорить, если даже прекрасные актеры Л. Броневой и А. Кайдановский в одном из сильных фильмов программы — «Импровизация на тему»— работают явно вполсилы.

Заметьте, предметом нашего разговора послужили ленты из разряда лучших в последних «Горизонтах». Хочу подчеркнуть еще раз, что критические замечания отнюдь не распространяются на самый подход к раскрытию темы. Те же сюжеты, решенные на более высоком кинематографическом уровне, придали бы фильмам определенный блеск.

Поскольку уж мы коснулись художественного уровня альманаха, то нельзя не сказать и о том, что в некоторых лентах об искусстве даже не стоит вопрос. Так, фильм «Мяч и колеса» (автор сценария и режиссер Ю. Данилов) и «Диспут» вряд ли можно приобщать к искусству кинематографа.

●

Белобрысый пионер лихо спрыгивает с акулоподобной ракеты и деловито колотит увесистой кувалдой ненормальных размеров грецкий орешек. Бодрый детский голос с интонациями бывалой травести, откровенно «играющей возраст», звонко чеканит стишки, доставшиеся в наследство от тех времен, когда «мы не ждали милости от природы». Как же далеки мы сейчас от подобного наивного запанибратства с наукой, выражаемого заставкой когда-то славного (Ломоносовская премия 1968 года!) киножурнала «Хочу все знать»! К сожалению, и в нем, и в «Звездочке», как и в «Горизонте» мы находим по сути лишь незамысловатый коктейль из случайных ингредиентов, замешенный к тому же для маленьких на неприкрыто сюсюкающем тоне разговора. Сформировавшийся в эпоху дефицита информации наивный посыл — все хотят всё знать — сегодня подобен неводу с аршинными дырками; нынче никого уже не заманишь обещаниями нечаянного всезнания. Научно-популярное кино, рассчитанное на детскую и юношескую аудиторию, сегодня явно нуждается в смене парадигмы.

В. Листов

Зачем вызывали дух истории?

Николай Подвойский — имя в очень высоком ряду. Сам факт замысла фильма об одном из героев Октября, одном из первых строителей Красной Армии не вызывает сомнений. И если бы картина, которую предлагает нам киностудия имени М. Горького, вышла к зрителю, скажем, лет двадцать-тридцать назад, то, наверное, не было бы вопросов.

В прежние времена достаточно было показать на экране человека честного, храброго, глубоко преданного передовым идеям, и если не благодарность публики, то уж во всяком случае ее благосклонное спокойствие было бы обеспечено. По этому принципу построены многие биографические картины.

Но мы смотрим ленту сегодня. Сегодняшними глазами. А это — согласимся — ко многому обязывает. Нынче планка стоит выше; прыгать — труднее. Требуется постижение прошлого в массе его сложностей и противоречий; герой должен не только действовать, но и мыслить, быть носителем системы взглядов, соотносящейся с нашими сегодняшними раздумьями о ближней истории.

Предвижу возражение: речь ведь идет о Подвойском, который философом не был, от курса партии никогда не уклонялся, был примерным семьянином. Что же теперь, о нем и фильм снять нельзя? Можно. Вопрос только в том, стоит ли полтора часа экспонировать гражданские добродетели героя, очевидные для зрителя уже на пятой минуте сеанса.

Новый фильм о Подвойском устроен строго обратным методом. Подвойский не размышляет. Актеру Владимиру Антонику приходится играть исключительно действие, не знающее колебаний, сомнений, рефлексий. Жизнь героя примитивно проста. Есть Ленин (Юрий Шлыков), олицетворяющий высокое положительное начало. Есть Троцкий — закадровое средоточие зла, дьявольщины. В противоборстве света и тьмы и осуществляется весь жизненный путь Подвойского.

Реальная историческая ситуация была, конечно, гораздо сложнее.

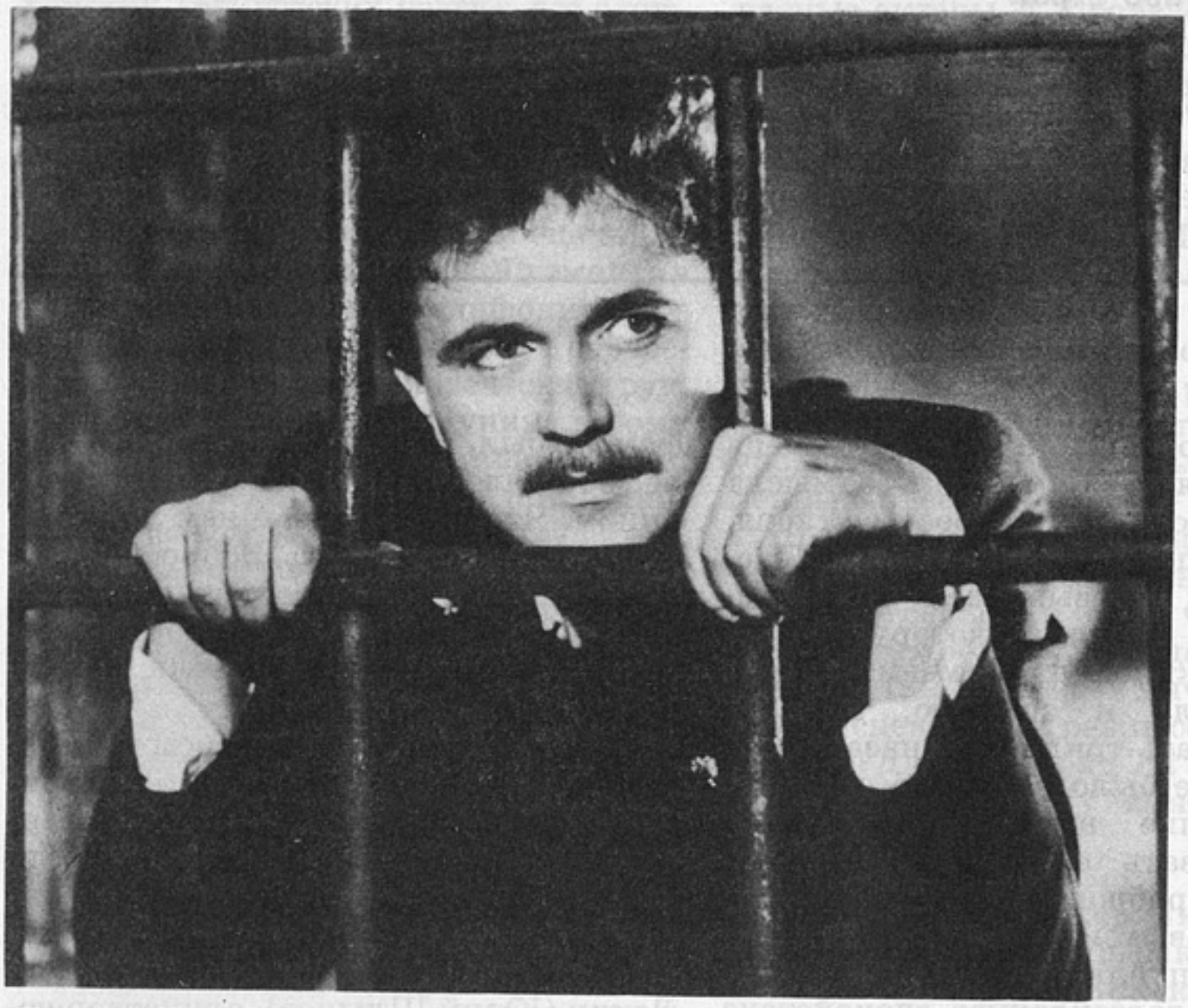
Например, отношения Ленина и Подвойского были не идеальными, а служебными. Отношениями руководителя и руководимого. Владимиру Ильичу и хвалить Подвойского приходилось, и ругательски ругать. Понятно ведь — служба. Скажем, весной 1919 года Ленин так недоволен был действиями Николая Ильича на Южном фронте, что называл их просто «идиотскими»[1]. И упрекал наркома по военным делам Троцкого за то, что тот не снял Подвойского с должности[2].

«Николай Подвойский (Страницы жизни)»

Сценарий *Д. Костина*. Постановка *Ю. Борецкого*. Оператор *А. Гарибян*. Художник *В. Пастернак*. Композитор *Н. Дружников*. Звукооператор *И. Строканов*. Киностудия имени М. Горького, 1987.

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 50, с. 308.

[2] Там же, с. 327.



«Николай Подвойский».
Подвойский — В. Антоник

Хочу быть правильно понятым. Эти факты приведены не для того, чтобы поколебать представления о человеке заслуженном и несомненно героическом. Ленину случалось строго поправлять едва ли не всех своих соратников. Никакого секрета тут нет. Ссылки на служебную переписку Ленина приведены только для того, чтобы попытаться соотнести реальную сложность истории с поверхностной и облегченной версией фильма, где Подвойский всегда прав, умен и тщательно следует ленинским директивам.

Разумеется, авторы не обязаны были экспонировать именно неудачи Подвойского на Южном фронте — тут их свободная воля. Но дать зрителю ощутить противоречия и настоящие трудности времени обязаны.

Между тем фильм с первых же кадров легко скользит по гладкой поверхности. Знакомство Подвойского с будущей женой Ниной Дидрикиль (Е. Борзова) происходит в тюрьме, в Ярославском централе. Молодые люди сидят в соседних камерах; третий их сосед — эсер Иван Каляев (А. Ростоцкий); мгновенно выстраивается любовный треугольник, Иван и Николай ухаживают за Ниной, не видя ее, только перекрикиваясь через решетки. При этом Каляев ведет себя как пошлый фат. И Нина, молодая девушка, тоскующая в камере, уже готова полюбить Ивана, наделенного ухватками плохого провинциального трагика.

Но, позвольте, Иван Каляев — герой настоящей трагедии. В 1905 году он убьет бомбой брата царя, великого князя Сергея, за что и будет казнен. Его именем назовут улицы в Москве и Ленинграде. Нужен ли он фильму только для того, чтобы возник любовный треугольник и чуть-чуть, самую малость, затуманилось начало счаст-

ливой любви Нины и Николая? Думается, не нужен. Персонаж так неумен и поверхностен, что даже не хочется проверять по источникам, сидел ли Каляев в Ярославском централе одновременно с Подвойским.

Между тем эпизод в тюрьме с Каляевым — это еще цветочки. Зрителю предстоят Петроград в октябре 1917 года, Смольный, штурм Зимнего, Ленин в разгар восстания. Все это обстоятельства крайне обязывающие. Нечувствительность сценариста и режиссера к времени и людям иногда просто удивительна. Например, Ленин введен в картину только затем, чтобы скороговоркой произнести исторически достоверные инструкции, как технически обеспечить восстание. Потом он даст инструкции Подвойскому о формировании армейских подразделений и выразит озабоченность судьбой семьи Подвойского, оставшейся за линией фронта у белогвардейцев. Вот и все. То, что экспонировано в фильме, было или могло быть. Но, как и в случае с Каляевым, образ Ленина несет в фильме чисто функциональную нагрузку.

Мы располагаем десятками свидетельств того, как Владимир Ильич ждал в Смольном вести о взятии Зимнего. Он был в колоссальном напряжении всех сил, подгонял военных, даже на заседание съезда Советов не вышел. А в картине Подвойский приносит весть о взятии Зимнего в академически спокойный кабинетик, где Ленин сидит и пишет. Он рад, конечно. И Декрет о земле — вот он, уже написан. На самом деле Смольный в октябрьскую ночь мало подходил для кабинетной работы, и Ленин писал свой знаменитый декрет после штурма Зимнего, на квартире Бонч-Бруевича.

Создатели картины совершенно не вжились в обстановку восстания. По их представлениям, исторический переворот сильно напоминает современную октябрьскую демонстрацию, где движение колонн заранее определено, а все лозунги и другие документы тоже написаны к сроку.

Один из самых провальных эпизодов фильма связан с Великой Отечественной войной. Пенсионер Подвойский действительно руководил рытьем окопов под Москвой осенью 1941 года. Но дальше начинается нечто совершенно несусветное. К людям, занятым рытьем этих окопов, приезжает кинопередвижка и показывает ни много, ни мало фильм Эйзенштейна «Октябрь», снятый в 1927 году. А Подвойский смотрит на экран и радостно комментирует: «Это Антонов-Овсеенко, это — Невский».

Но фильм «Октябрь», где Подвойский был консультантом и сам играл себя, был окончательно снят с экранов еще в 1933 году. Историческая версия событий, предлагавшаяся в фильме (без Сталина, с другими лицами), не могла существовать уже задолго до войны. Но даже если бы произошла ошибка и фильм был бы показан в сорок первом, все равно Подвойский не смог бы громко называть имена Невского и Антонова-Овсеенко, находившиеся под строжайшим запретом.

Нарушение буквальной исторической правды еще можно было бы понять, если бы авторы попытались проникнуть во внутренний мир Подвойского, ввели бы в фильм размышления Подвойского о героях Октября, трагически не доживших до Великой Отечественной.

А так — дух истории был вызван попусту, слова были сказаны всуе.

За суесловие надо расплачиваться. И расплата приходит подчас там, где авторы этого совсем не ожидают.

Основной прием фильма: овдовевшая Нина Подвойская сидит у себя в комнате, освещенная отблесками праздничного салюта, и вспоминает всю свою прекрасную жизнь, прожитую с любимым мужем.

Ирония заключается в том, что героиня находится в этот момент в знаменитом «Доме на набережной», в одном пространстве с персонажами Юрия Трифонова.

Казалось бы, тут же, рядом. А на самом деле — как далеко...

Портреты

З. Абдуллаева

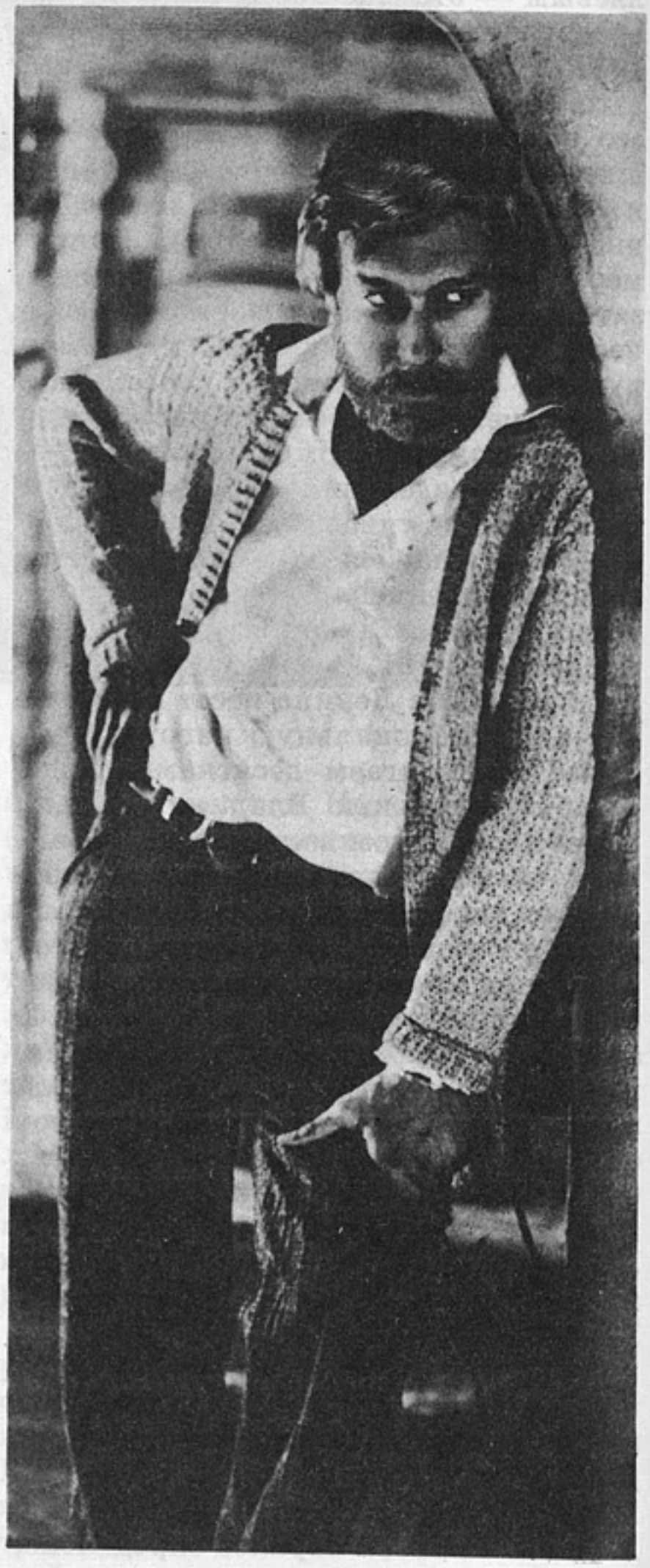
Вне игры

Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день.
А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему.

О. Мандельштам

Смотришь на рекламное фото Олега Янковского: казалось бы, преуспевающий супермен в добротном модном пальто, элегантно завязанном шарфе. Отутюженность — быть может, слишком подчеркнутая, а небрежность — выверенная. «Ибо ведь мы до сих пор думаем, что если чистый воротничок, хороший покрой брюк и приятно-изысканные манеры,— значит человек пустой и отсталый...» — иронизировал еще А. Кугель. Мы, разумеется, уже так не думаем. Но что-то тревожит в этом парадном портрете. Закрытый, диссонирующий облику взгляд. Знакомый взгляд куда-то вбок, в сторону, исподлобья. «Портрет в две дали». В лице — глухая тоска и жажда жизни. Что это? Несовпадение с самим собой? С предлагаемыми обстоятельствами или с их одномерной оценкой?

Янковский манит одних, раздражает других. Настораживает даже тех, кто верит ему. И при любви или снисходительности, трепете или усмешке понять его до конца не удается. О чем он так многоречиво молчит? Перед каким стоит выбором? Быть первым среди лучших — кумиром и лидером или незаметным среди равных — узнаваемым и удобным? Выйти из ряда вон, рискуя остаться в одиночестве, чтобы себя испытать? Перебирая варианты, он собирает внутренние усилия — волю — для ответа.



«Обыкновенное чудо»

«Служили два товарища»

Вовлекает в этот процесс и зрителя. Недаром сам актер признается: «Я не знаю, что это, но чувствую, что по энергии, по воображению, по типу личности — сейчас спрос на меня».

●

С самых первых ролей появился мотив, который пройдет через все творчество артиста,— преодоление типажности, поиск наиболее точного соответствия своим потенциальным возможностям.

В кинодебюте (Генрих Шварцкопф в фильме «Щит и меч») Янковский появился нежным юношей, почти красавчиком. После этой картины он мог бы с успехом эксплуатировать собственную киногеничность. С самого начала, однако, актер вместе со своими героями чувствовал неестественность того, что казалось обычным, ненормальное в том, что почиталось нормой. Он смещал привычные точки зрения, последовательно убеждая не торопиться с выводами.

То ли студент, то ли фотограф — Некрасов из фильма «Служили два товарища» — вызывал недоверие своего друга-врага Карякина: «Беззаветный был человек! Преданный делу революции, но вот мысли у него были глупые». «Глупые» мысли героев Янковского впоследствии смущали и персонажей-партнеров из других фильмов.

Он сыграл Некрасова как будто неприспособленным интеллигентом, не вполне вписывающимся в обыденные представления о революционном бойце. Так родился еще один важнейший мотив — человека на своем месте, в праве на которое ему отказывают, или, во всяком случае, сомневаются. Ведь и более поздние его персонажи, сочетавшие в себе душевную органику и возможность срыва, ранимость и натренированное самообладание, оставались уязвимы с точки зрения расхожего здравого смысла.

Несостоявшаяся профессия Некрасова — «съемщик»-документалист — как бы наметила существо будущих ролей Янковского, ставшего «хроникером» нашей жизни двух последних десятилетий. В этой ранней роли обнажилось и лирическое начало артиста. Глаза — шире, не прикрытые еще

всем теперь знакомым прищуром. Улыбка — впол-лица, припухлая нижняя губа по-детски выдвигается вперед в моменты недоумения. В Некрасове угадывалось и нечто сходное с тем, что осталось в наших воспоминаниях от образа Олега Даля: неуспокоенность и печаль светловолосого вечного мальчика, этой тонкой косточки. Человека с мелькнувшей затравленностью в глазах и бесстрашным предчувствием порога, за которым не-жизнь или другая жизнь. Постоянное смешение обреченности и победительности — свойство позднейших героев Янковского.

Спустя годы лицо актера приобрело сухость и рельефность черт, округлость линий сменили впадины скул, юношеская размагниченность, не исчезая, обернулась и мужской собранностью. Теплые краски, покрываясь со временем слоем лессировки, становились едва различимыми. Энергия Янковского, который нащупывал свой инструмент воздействия, переключалась на противоположный знак. Стремилась выплеснуться в контрастных ритмах — к свободе как к главному стимулу самоощущения и поведения его героев.

Поручика Брусенцова в фильме «Служили два товарища» сыграл Владимир Высоцкий. Позже Высоцкий и Даль появятся в картине по чеховской «Дуэли», недвусмысленно названной «Плохой хороший человек». Вспоминаешь кряжистого, земного Высоцкого — фон Корена, угловато-изящного Даля — Лаевского, дуэльную атмосферу предельного напряжения и сомнений в механическом разделении на правых и неправых, сильных и слабых.

В 1986 году Роман Балаян поставит «Храни меня, мой талисман» — вариацию на тему дуэли — нравственного, житейского столкновения. Алексей Олега Янковского — журналист, фиксирующий общественные страсти по Пушкину, включенный в происходящее профессиональный летописец. Но и в то же время отчужденный — диктофоном, телевизором, болдинскими гуляньями. Его личные отношения с Пушкиным существуют как бы отдельно от его же журналистских сюжетов, не погружены в дым приятных умственных рассуждений «на фоне» поэта. Этот обыкновенный человек пытается преодолеть себя как частицу цитатного — отраженного — мира, ответить на оскорбление уже не цитатой — жизнью. Через репортерскую профессию героя Янковского и подчеркнутую отстраненность режиссера создается образ и звук времени. Путаный, мозаичный, непрерывно обновляющийся. Как на экране постоянно присутствующего в кадре работающего телевизора. Но в какой-то момент возникает желание из этого привычного хаоса хотя бы ненадолго выбраться. Набрать воздух, зажмуриться и не задохнуться. Сделать что-то невероятное, может быть, наивное. Убрать «фон» — отключить, наконец, телевизор, выйти из хоровода, окружившего памятник поэта. И в то время как «вылетают птички» на ритуальных — семейных — съемках болдинских видов, пока известные люди делятся творческими планами, шутят, целуются, пьют чай и поют,— кто-то решает вызвать... на дуэль. Но и не в ней дело. Вызов Алексея брошен не столько сопернику, сколько самому себе.

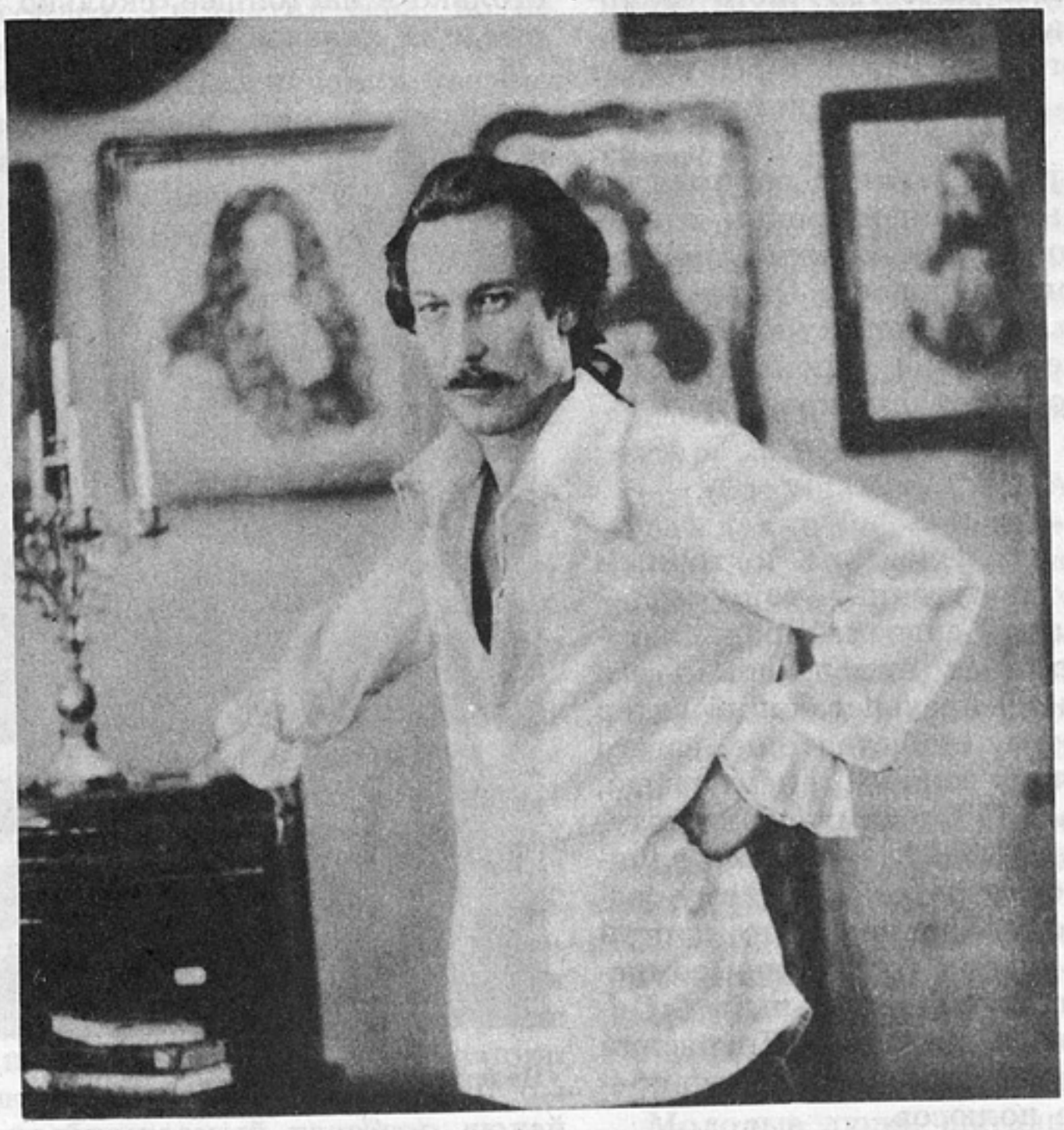
●

Молодой артист лишь по видимости уступал исповедальному отчаянию Высоцкого, духовной надломленности Даля. Он хранил в себе обе эти интенции, как смутно угадываемое напряжение своих невоплощенных возможностей. Янковскому и его волевому-бесконтрольному герою выпадало предназначение этих очень разных актеров. Почти сверстники, они тем не менее уже принадлежали разным поколениям и разным социальным временам тоже.

К середине семидесятых в театре и в кино Янковский сыграл Мешема и Мышкина, Мелузова и Чешкова, Скорину и Некрасова, Генриха Шварцкопфа и Ганса Лаутензака. Он

не был ни героем, ни характерным актером — находился где-то на пересечении. Но речь идет не только о естественном, вполне традиционном разрушении амплуа. Янковский существует в нем и расшатывает его одномоментно. Создает тип и оттеняет, тонирует его антитипом. Он видится одним, стремится к другому, на самом деле создает нечто третье. «Безосновность» личности, так возмутившая многих в герое семидесятых, в действительности является спецификой актерской техники Янковского, парадоксальной основой его художественной выразительности. Она проявляет и его внутреннюю пластичность и способствует достижению динамичного равновесия. Он всегда такой и не такой, каким представляется, может быть или неожиданно будет.

То у него не подходящий для ситуации вид, то сомнительные в определенных условиях мысли; то внешность не актера, а физика (или филолога); то руки белого офицера, а не красноармейца... Но это не только актерские образы — скорее раскадровка жизни индивидуального сознания, фрагменты единой картины мира, предлагающие «осмыслить целое без предъявления целого целиком» (А. Битов).



«Тот самый Мюнхгаузен»

Оно складывается — прорастает — из разных фактур, каждая из которых не отменяет другую, из встречного движения разнонаправленных токов. Специфика Янковского, помимо прочего, состоит в смещениях героического и характерного, тайного и явного, созидающего и разрушительного — в том моменте *искуса*, которым, как родимым пятном, мечены его персо-

нажи. Эта, так сказать, инфернальность артиста, то погашенная внешней расслабленностью, то заглушенная саморефлексией или моторностью, нередко — в обход готовых оценок — и привораживает нас.

Но удивительная особенность этого состояния артиста — находиться «здесь» и «там» — слишком завуалирована. Роковое начало не окрашено личностью, как, например, у Высоцкого. Оно есть качество чисто актерской индивидуальности Янковского. Ее сокрытого свойства, которое может увидеть и проявить в нем его режиссер.

Роль за ролью артист покрывался корочкой льда, броней иронии, сквозь которую едва просачивалась приглушенная эмоциональность. Он все более закрывался, но внутри скупого набора приспособлений мог проявить себя неожиданно резко, в открытую.

●

Не есть ли недоверие к точным ответам на нешуточные вопросы — зерно той самой современности, которая не перестает привлекать в его ролях? Почему преуспевающий актер так опасается стабилизации своего образа? Почему если ты талантливый, то неудобный («Тот самый Мюнхгаузен»), а если умный, то почти пропащий («Влюблен по собственному желанию»), если красивый, то пустой («Шляпа»), а если переполнен сомнениями, то «псих ненормальный» («Полеты во сне и наяву»)? Янковский пересматривает столь известное противостояние полюсов.

Какая-то трещинка и усталость при явной незаурядности тревожит нас в работах артиста. Простота с нескрываемой напряженностью. Обособленность — без снобизма. Устремленность к людям — без ответа.

Популярность многих актеров порой связана с неким мифом, предполагающим слияние их образа с воплощенным на экране героем. Уходит герой, вслед за ним забывают и об актере.

Современные герои Янковского разошлись с поколением «шестидесятников», познавших чувство единения и искреннего общественного воодушевления. Разминувшись в историческом времени, они при этом совпали в странной неадекватности переживания своего времени. Социальный романтизм 60-х герои Янковского оценили с неиллюзорной трезвостью. Поэтому в 70-х они обращены не столько в настоящее, сколько в будущее или далекое прошлое.

«Полеты во сне и наяву»

А настоящее, выходящее за пределы повседневности,— это порог новых неожиданных воплощений, символически запечатленный в кадре преображения природы за стеклянным окном в «Полетах...». Само же стекло — хрупкая и труднопреодолимая грань не только между действительностью и миром грез, но между изживаемым и нарождающимся, совпавшими в переживании настоящего.

В Макарове Янковский показал,

как расколовшееся гамлетовское сознание стало доступным человеку из очереди, мелкому служащему. Тем самым он выразил всю горечь поколения и дал новый образ городского жителя, иное сочетание его свойств в летучем пространстве переходного времени. Появился актер, переживший особое состояние человека, который многое изжил, но едва ли не большее еще не испытал. Уже устал, но не обессилел. Растратил себя, но не разменял. Так взметнулись, словно на раскачивающихся качелях, уверенность и невостребованность страстей, природная твердость и желание «рвануть в пампасы».

Откуда появился этот человек? Как описать искусство этого времени с сюжетами, балансирующими на острие пошлости? Можно ли свести воедино то, что существует в вибрации мгновенных, как бы нефиксируемых состояний?

В 1984 году В. Виноградов снял телефильм «Мои современники». Монтаж документальных кадров приобрел здесь качество исторического документа недавнего времени. Монологи Ахмадулиной, Евтушенко, Окуджавы, Шпаликова, Вознесенского, актеров «Современника», кадры из фильмов Хуциева — это был портрет поколения, запустившего, как ракету с Гагариным в космос, своих лидеров на историческую орбиту.

Осмыслить в 1987 году происходившее едва ли не вчера сложно хотя бы потому, что само это время еще находится в процессе кристаллизации. Но некоторым комментарием мог бы стать воображаемый разговор людей разных поколений, стремящихся понять сложившуюся на границе времени ситуацию. И в жизни, и в искусстве. Выберем наугад.

— Помню, как в одной из своих статей известный критик недавно сетовал на то, что со сцены ушел «красавец романтик Ливанов», «социальный герой Добронравов» и «изваянный из вечности качаловский герой»,— словом, тот герой, которого олицетворяли масштабом своей личности эти актеры... При этом изменился не масштаб героя, а наше отношение к этому масштабу (драматург *О. Перекалин*).

— Для меня размагниченность действия принципиальна, так как напоминает момент отложенной книги... Играть замирание действия, тупиковые отношения, наверное, самое сложное. Вопросы развалленной композиции не имеют отношения только лишь к форме или содержанию... Возникает иная структура конфликта, когда композиция словно дрожит, когда повествование состоит как бы из несоединимых мгновений (режиссер *А. Васильев*).

— Когда А. Васильев репетировал «Взрослую дочь...», я случайно услышал его реплику, обращенную к актерам: «Играйте так, чтобы, когда вы говорите, о вас ничего нельзя было понять, а когда вы молчите — тут-то зритель про вас и понимал бы (драматург *В. Славкин*).

— «Отдушина», «Антилидер», «Гражданин убегающий», «Человек свиты»,— формулы-подсказки, перекочевывая из чьей-то речи в заглавия, приобретают колеблющееся звучание: неокончательная правда, подхваченная с чужого голоса и требующая пересмотра или уточнения (критик *И. Роднянская*).

Из этих социальных и художественных примет возникли в начале 80-х «Полеты во сне и наяву» Романа Балаяна, имевшие тот же общественный резонанс, что и «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева в 60-х. Но теперь нам был представлен своего рода манифест сорокалетних.

Молодые люди, шагавшие когда-то по московским улицам, чувствовали друг друга и реальность в предрассветном мироощущении. Чуть позже, в «Июльском дожде», Хуциев услышал тревожную гулкость их шага. Герои Г. Данелия тоже шагали по Москве, а потом один из них, постарев, пустился в осенний марафон, правда, робковато и словно нехотя.

Молодой герой Олега Табакова из пьесы В. Розова крушил мещанский быт, а в «Полетах...» этот же актер

На съемках фильма «Зеркало»

сыграл коллегу Макарова, его бывшего сокурсника, ставшего умилительным (не плохим, а хорошим) обывателем. Вот какой путь прошел бывший двадцатилетний за следующие двадцать с небольшим лет. А в середине этого исторического отрезка, в 1977 году, Олег Янковский сыграл Руслана в фильме А. Миндадзе и В. Абдрашитова «Слово для защиты», который, по сути, был размышлением о бывших хуциевских героях. Что стало с этими спорящими и поющими песни Окуджавы мальчиками и девочками? Янковский здесь в роли человека — родом «оттуда».

На обычной вечеринке с постаревшими друзьями он смотрит любительский фильм. На экране кадры их недавнего прошлого, молодые лица, вернее, другое, уже забытое их выражение. «О чем мы тогда спорили?» — не совсем риторически вопрошает Руслан. Ему кажется, что он пережил этап поисков смысла. Актер произносит слова о спокойной жизни так беззлобно, естественно и хладнокровно, что мелькнуло: не ошиблись ли мы, увидев его динамичное лицо в старой ленте? Но, может быть, *тогда* он предчувствовал, а *теперь* — знает? Что же, он в ладу со временем? Боится поколебать налаженную, но, в сущности, шаткую устойчивость? Быть может, здесь не только логика обывательского благоразумия, но нечто более серьезное? А поезд, в котором его женщина уезжает от него, набирает скорость. И все дороги, все перепутья людей этого поколения ведут в «Полеты...», где поиск смысла жизни прорвался с таким отчаянием, что грозил едва ли не обессмыслить себя.

Актер шел к Макарову сквозь две роли, сыгранные в фильмах В. Абдрашитова. И мог бы быть одним из героев «потерянного» поколения в «Параде планет», где не сыграл. Он примерялся к разным версиям своего героя, не уверенного, несмотря на внешнее благополучие, в том, что именно время все расставит на свои места. В походке, во взгляде, в общем самочувствии его персонажей у Аб-

драшитова есть — наряду с сюжетно объяснимой — и некая потаенная неприкаянность. Раны затягивались, но внутреннее кровотечение не было остановлено. В «Полетах...» герой и вовсе «пускает кровь». Делает, по слову актера, харакири с таким бесстрашием, что мы до сих пор не можем справиться с беспокойством на этот счет.

●

В каждом из нас есть нечто несвершившееся, а речь идет о рядовом открытый, преследуют многие роли Янковского. И в «Автограде XXI» — его московском театральном дебюте, и в «Полетах...», и во «Влюблен по собственному желанию», и в «Поцелуе», и в «Мюнхгаузене», и в ленкомовской «Оптимистической трагедии». А в «Обыкновенном чуде», дав жизнь героям сказки, Волшебник сам оказался неспособным предугадать исход сочиненного им сюжета.

Янковский точно чувствует швы, воссоединяющие социальное и историческое время, и ощущает текущий мо-

«Ностальгия»

нашем современнике — не об отдельных выдающихся исключениях. Следя за легкомысленным поведением Макарова, мы ждем, что он проиграет, будет наказан или погибнет. В таком финале было бы что-то примиряющее с его отношением к жизни, что-то оправдывающее, успокаивающее нас. Но в фильме Балаяна в отличие от сценария В. Мережко — герой не умирает. Режиссер создает ситуацию, когда человек имеет дело только с самим собой, выходит в другое пространство — в непредсказуемую жизнь.

Двойные финалы, а по сути один — мент как переход из одного состояния в другое. Желание прервать, преодолеть настоящее, то есть не испошлиться в «мирных» условиях, позволяет его персонажам быть в конкретной ситуации и, одновременно, чуть поодаль от нее. И тогда настоящее начинает восприниматься как эпизод в бесконечном потоке бытия, в движении к духовным ориентирам. Ведь Макаров мечется не оттого, что не может самоопределиться, а потому, что все, некогда устойчивое и значимое, превратилось в безутешное и ложное.

После этой роли Янковский стал

«Влюблен по собственному желанию»

«звездой»: породил своего героя, выплакал его и отдал ему свое лицо, нервы, кровь. Человеку 70-х предстояло вдуматься, прежде чем на что-то решиться. Шутить, менять местами «да» и «нет» до тех пор, пока он уяснит не только систему отказов, но и свои приятия. Что же остается? Смешать серьезность с глумлением над собой и окружающими?

Знаменитая ирония артиста. Она есть способ исследования обстоятельств, в которых не чувствуешь себя органично. Но и средство приспособления к этим обстоятельствам, и снижение пафоса собственных страданий. И возможность сохранить себя. Уйти от ответа, но не соврать. Ирония придает искусству Янковского зыбкость и неокончательность суждений. Определяет и все частные колебания оценок от «холодного» до «обаятельного», от «бесстрастного» до «нервного». Стимулирует и нашу зрительскую активность в постижении взлетов и падений — перипетий внутренней жизни его персонажей. Сторонний взгляд артиста как бы переводит случайные характеристики в значимые, и наоборот. Но здесь есть и опасность мистификации зрителей, восприятие которых словно идет по «ложному» следу. Малейшая неловкость — и портрет героя рассыпается, а наше восприятие становится неадекватным.

В фильме Т. Лиозновой по пьесе А. Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся» Янковский сыграл сверхобаятельного Семенова. Он мог полоснуть пьяной улыбкой, как лезвием, мгновенно вскрывая противостояние двух лагерей. Прекрасно видит всех насквозь и... не гнушается. Ни коньячком, ни лимончиком, который режет дрожащей рукой — тупым ножом — слюнки текут. Рядом с напыщенными членами комиссии, недотепистым Леней, нахохлившимся Малисовым, агрессивной Аллой Ивановной он — сама прелесть, душка, игра живых сил. Мужского, компанейского, незабитого — легкого начала. Как замечательно рассказывает Семенов про очередь за батистом в похоронном бюро, где в нагрузку продают гробы, которые, впрочем, можно не брать. Эту последнюю фразу после секундной паузы актер произносит неожиданно жестко, без тени хмельной улыбки, с остановившимся взглядом.

При всей распахнутости характера смущает его наглое, безмерное пренебрежение ко всем и ко всему, что вокруг. В его ужимках — в самом облике — мелькнет что-то приблатненное и мелкотравчатое, как у «свобод-

ного» холуя, у которого свой шеф. Этот философ-шпана постоянно меняет свое лицо: те черты, которые казались приятными, становятся отвратительными. Только что он был таким податливым, доступным и сговорчивым, но уже в следующую минуту его невозможно ни заманить, ни ухватить. У Эзопа есть басня о том, как некий человек был удивлен, что нищий грел руки своим дыханием и точно так же остужал горячий суп. В этом он усмотрел человеческое двуличие. Янковский существует в роли по сходному закону «единства противоположностей».

В наших разноликих современниках актер исследует диапазон слабости, которая на самом деле сила, и силы, скрывающей внутреннее убожество. И если проследить путь его героев, переживающих разные этапы одной жизни,— перед нами предстанет человек, то как бы растворяющийся в своем времени, то словно выпадающий из него.

Брехт писал, что для создания образа актер должен использовать «непригодные» — противоречивые черты характера, «и как цельная уже и еще полная противоречий личность он хотя и подчинен действию и позволяет, так сказать, все с собой сделать, но все же не растворяется в действии целиком. Более того, он задерживает ход действия почти в такой же степени, как продвигает его, он идет вместе с действием, то застывая, то плетясь за ним, даже заставляя тащить себя... То есть он добивается того, чтобы можно было бы сказать: вообще-то так действуют совсем другие люди. Вместе с тем актер не должен преувеличивать это отличие его персонажей от других».

●

На роль Сергея Макарова в «Полетах...», а несколько раньше на роль вампиловского Зилова в телефильме В. Мельникова «Отпуск в сентябре» был приглашен Никита Михалков. Предшественника Макарова, но отнюдь не двойника сыграл Олег Даль. В «Полетах...» Михалков все-таки появился. И уверенно-снисходительно, не теряя драгоценного времени, вытолкнул недоумевающего Сергея с освещенной юпитерами съемочной площадки. Сыграй Михалков вместо Даля и Янковского, обнажилась бы, видимо, в Макарове и Зилове душевная холодность, не лишенная, однако, ни ослепительного обаяния, ни чисто мужской утверждающей власти. Гипертрофия болезненного самоощущения, анемичный взгляд поразили в Зилове Олега Даля. Но в этой предначертанности конца черпал свою витальную энергию Макаров Олега Янковского.

Двадцать лет назад двадцатилетний герой жаждал ясности. Нынешний сорокалетний — в нее не верит. Тогда стремились снять противоречия, сегодня не поступятся своей внутренней конфликтностью. В начале 60-х герой исповедовался на каждом шагу. Теперь он чаще молчит, а если и начнет говорить о себе, все равно наврет. Двадцать лет назад герои прошли, по точному определению М. Туровской, «первую стадию отрицания». Теперь — второй этап.

Уникальное «боковое» зрение артиста создает особую стереоскопию ролей, из которых — даже при иллюзии отождествления с персонажем — он готов выпрыгнуть, как Макаров из вагона. Здесь нужна смелость в решении жизненных и профессиональных задач.

Герои взрослели, но думали над тем же вопросом: как жить дальше. Место действия многих произведений переместилось из Москвы в провинцию. Преобразился пейзаж — воздух времени. Яркий летний день сменился сумеречным осенним закатом. В начале 70-х саратовский артист Янковский едет в Москву, а в начале 80-х его любимый герой Макаров из Владимира — в какую-то глушь. Оба стремятся вглубь и в центр, оставаясь посередине. В средней полосе России. И в историческом промежутке — в безвременье — тоже.

«Провинциальный» герой ощущал обычную жизнь как безвыходную по

преимуществу ситуацию. Мучаясь от отсутствия общей идеи, отыскивая отдушину, он пережидал в медвежьем углу, в своем каменном мирке. То, что переживали в русской провинции чеховские персонажи, стало и в 70-е — знаком беды. Как всегда в России, именно литература открыла центральную и периферическую систему болевых отклонений. «Провинциальная» драматургия Вампилова явилась поворотной к новому художественному мышлению и так же, как в свое время чеховские пьесы, намного опередила сложившиеся сценические формы.

Разъединенность человеческих связей, выхолощенность чувств, испробованных ближних целей, недоверие к стершемуся, девальвированному слову, бездушие ритуального поведения обрекали современного человека на изнурительные метания. А ему, подобно трифоновскому герою из «Другой жизни», было плохо везде: и «здесь» и «там».

Множественность точек зрения, принципиальный отказ от выбора одной из них коснулись всех видов искусства в 70-е годы — искусства как бы вневременного, даже при скрупулезной бытовой достоверности изображения. Не случайно оно часто проецировалось в детство, в сновидения или полеты в космическое пространство. В живописи этого периода совмещался, откровенно цитировался весь опыт изобразительного искусства от классицизма до лубка и крайнего авангарда. Честная, без радужных надежд проза «сорокалетних» апеллировала к русской классике — прежде всего к чеховской свободе от ярлыков. Намеренно создавалась эклектичная система, в которой заветы ТРАМа, брехтовская эстетика, элементы рок-оперы, эстрадных обозрений, психологическая драма соединялись в социально-культурном феномене М. Захарова. Особенности этого времени определяли пристальность гиперреализма кинематографа А. Миндадзе и В. Абдрашитова, не чуждого притчевой условности. Высвечивали духовное томление современного человека в импульсивной, фрагментарной поэтике Р. Балаяна. Или, как в спектаклях А. Васильева, творили новую театральную вселенную, в которой порой бесструктурное, как бы рвущееся содержание — состояние души артиста — скреплялось четко выверенной формой — филигранной пластикой мизансцен.

Определенность позиции, «одна» правда подвергалась сомнению не как эстетическая вольность, но как этическое право современного художника и его героя.

●

За Макаровым тянулся шлейф его духовных предшественников от рефлектирующего героя Лермонтова и русского Гамлета — Иванова.

В 1986 году на сцене Театра имени Ленинского комсомола Янковский сыграл Гамлета в спектакле Г. Панфилова.

Принца Датского гложет бесчувственное знание, и сердце его, как у Кая из андерсеновской сказки, оледенело — не растопить. Этот сердитый человек без возраста с перекошенным от злобы лицом, брезгливым взглядом понимает — раз он остался в мире извращенных связей и поруганной чести, то должен действовать так, как принято в нем. Гамлет Янковского уже не способен на высокие чувства — ему достались только низкие.

В сверкающей ярости языческой стихии спектакля — от звучной бравурности придворного парада-алле до брейк-данса в пантомиме «Убийство Гонзаго», от хруста ядреных, как налитой мускул, яблок до пьяных паров баньки,— Гамлет на сцене Ленкома — это морок, черная тень.

Скажем иначе — холодный, трезвый человек, не вызывающий приязни. Кажется, что режиссер ставит спектакль о том, как «лучшие» со временем становятся «худшими». Возможно, Янковский слишком долго примерялся к своему Гамлету, использовал всю мощь духовных ресурсов. Он фактически сыграл Гамлета в Ма-

«Крейцерова соната»

карове, которого по аналогии с героем повести А. Курчаткина «Гамлет из поселка Уш» можно было бы назвать Гамлетом из города Владимира или из любого другого. Мы верили ему, страдали за его щедро одаренную натуру и невольные прегрешения.

«Теперь, спустя пятнадцать лет, я не веду никаких дневников,— говорит «Гамлет» Курчаткина,— но я словно бы расщеплен, словно бы два человека во мне; один ходит, ест, работает, отдыхает у моря, пьет квас, задираясь с соседом по очереди, он на виду, напоказ, и все, кто знает меня, знают его; другого знаю только я сам, он — во мне беспрерывно звучащий, ни на мгновенье не умолкающий голос, фиксирующий меня внешнего, рассекающий его и препарирующий, отражающий в себе и раскладывающий на составные части — «я» нематериальный, бесплотный, и он, этот внутренний «я», повторяющий меня внешнего, главное в то же время, сущее — во мне, я внешний — лишь оболочка его, уродливая, грубая форма, они как бы два человека разных культур...»

Янковский всегда существует на границе двух культур, совмещая практически в каждом персонаже черты, казалось бы, адекватно вписанного в социальные структуры героя и лишнего человека, так и не пристроившегося к предлагаемым обстоятельствам. Это его двуязычие, пребывание в опасной зоне между индивидуальным и общепринятым поведением подготовили его к Гамлету-86, где он предстал «массовидным», косноязычным горожанином, уставшим от душевных сомнений. (Интересно, что когда-то в претенциозно-простенькой «Шляпе» артист сымитировал, спародировал, отстреливая пошловатыми приемчиками, состояние страдающей личности, обделенной не меньше тех, кого она обделяет. То есть именно то, что ему, как актеру определенного поколения, предназначено было пережить.)

Как долго критика упрекала героев

70-х в их неоправданном гамлетизме, отсутствии воли, неготовности к поступку. Их судили по другой точке отсчета, а задыхающийся от нехватки воздуха человек не смел молить о пощаде. Теперь мы увидели в Гамлете человека решительного, кровно связанного с ближайшим окружением. Посмотрели — тоже не понравилось.

Будто не было в нашей социальной и духовной жизни этапов, когда периферийный герой занимал центральное место, а «магистральный» переходил на обочину. Мы не хотели видеть в нынешнем человеке Гамлета без шпаги, а в Гамлете — приспособленного современного человека. Спустя пять лет после выхода «Полетов...» мы потихоньку реабилитируем Макарова, но оказались не готовы к тому, что самый индивидуальный в мировом репертуаре герой может «перестроиться» и нам отомстить, став нормальным «членом группы» или человеком из толпы.

●

Двадцать лет назад в трудные переломные моменты своей жизни герой беседовал с отцом, теперь — вспоминает о матери: в «Полетах...», во «Влюблен по собственному желанию», в «Повороте», даже «Шляпе». Жаждет понимания и надеется на женщину. Простым было бы объяснение: утрачено мужское начало, затянулся инфантилизм. Перед отцом отчитываешься идеалами. Перед матерью — сердцем. Предстаешь таким, каков есть, и не стыдишься этого.

Макаров к матери как будто не доехал. Но в последнем кадре режиссер возвращает его в материнское лоно: через надрывный плач, сквозь мнимую смерть к надежде на возрождение. «Назад — не к горю и беде, назад и вглубь — но не ко гробу, назад — к прибежищу, к воде, назад — в извечную утробу» (В. Высоцкий).

Женщины, казалось бы, любя и прощая персонажей артиста, большей частью охраняют себя. Когда же в фильме «Влюблен по собственному желанию» он сам сотворил для себя женщину, когда почувствовал ее слабость, а не силу,— что-то может произойти в первую очередь для нее.

Макаров — предельно искренен, поэтому и приносит боль. Но заставляя, часто невольно, мучиться, герои Янковского наполняют собой жизнь этих страдалиц, дают им тот импульс, который страшно потерять. Вот почему этот враль, современный Мюнхгаузен — самый правдивый человек на свете. Его встреча в фильме с режиссером — своего рода символ отношений обыкновенного непрофессионального обманщика и успешного, уверенного в себе победителя, который на самом деле — истинный идеал для окружения Макарова.

И любят героев Янковского не вопреки их поступкам, не потому, что актер играет человека то хорошего, то плохого. Он плохой, потому что хороший. Но в трудной бытовой повседневности такой путь кажется эгоистической роскошью. Как тут не вспомнить героев другого «потерянного» поколения. «О, он такой симпатичный больной,— читаем в рассказе Э. Хемингуэя из цикла «Победитель не получает ничего».— Он всегда улыбается. Он отказался исповедоваться... Этот Каэтано — мошенник... Он так изнежен, такого хрупкого сложения и никогда ничего не делал руками. Я знаю, что он нехороший. Я пойду вниз и помолюсь за него».

●

Роль лейтенанта Беринга — одна из самых неброских, но примечательных в репертуаре артиста. Берингу, кстати, сорок лет. В спектакле М. Захарова он появляется в черном пальто с поднятым воротником, черной фетровой шляпе, прикрывающей недобрый взгляд страдающих волчьих глаз. Перед нами человек определенного круга (он целует женщине руку при знакомстве и отшатывается, узнав, что она — комиссар). Он готов побороть отчужденность к новой для себя среде (кодекс русского офицера, который,

кажется, невозможно выполнить при таком профессиональном и моральном разброде). Беринг и влечет, и смущает Комиссара (И. Чурикова) — женщину прежде всего. Она чувствует его одиночество, но каким-то утробным — материнским — знанием угадывает, что этот человек не подведет.

Состояние распавшейся цельности и, одновременно, готовности служить артист передает походкой своего героя. Так же, как по одной роли можно понять творчество в целом, так и по одному штриху — всю роль. Беринг Янковского проходит по сцене чуть боком. Его походка сочетает в себе истовую офицерскую выправку и осторожную нерешительность, выстраданное знание, многолетние привычки и неуверенность. У него легкий, стремительный шаг и непрямая, сутулящаяся спина. Когда Комиссар похвалит его доблесть, Беринг ответит, что поступил «профессионально, не больше. Притом присутствие дамы...» Объяснившись, он не подаст Комиссару руки и... отправится выполнять ее приказ.

●

Актер любит героев, прерывающих свою взлетную карьеру, тоскующих по собственному полету. Веревочная лестница в небо, качели, обыкновенный сумасшедший дом, дуэль — крайние точки их непредсказуемых маршрутов. Крепкие профессионалы — гонщик, спортсмен, волшебник, трубач, писатель-сатирик, инженер, научный сотрудник или поэт,— не боятся сойти с дистанции, ибо не хотят рисковать куда более важным — своей судьбой. Они и существуют в полярных регистрах: либо жаждут биографической судьбы, либо ищут судьбы творческой.

Сюжет «Ностальгии» А. Тарковского, где Янковский сыграл главную роль,— внутренняя жизнь героя. Сюжет фильма — второй, ирреальный план его реального существования. Проходов, забытья, блужданий во сне и наяву. Его молчания и невыраженных чувств. Этот человек томим духовной ностальгией по воссоединению с первоосновами бытия. И сквозь них — с самим собой. И с тем, про кого пишет. И с теми, о ком помнит, кого знал или, быть может, узнает.

Фильм струится на грани реального и воображаемого. Это фильм — путь. Медленный, трудный, напряженный. И, в сущности, простой, как вода, огонь, пепел. И так же до конца непостижимый. И при определенности своей — загадочный, смутный, как его зыбкий, приглушенный свет. Фильм этот — поэтическая проповедь. Притча о жизни и смерти. Физической и духовной. О границе, пролегающей между ними. Это фильм — о преодолении. О человеке, вступившем на путь самоосознания. Пройти этот путь — вот задача. Испепелить себя этой задачей, этой жизненной — смертельной — необходимостью.

У Янковского очень короткая стрижка, седая прядь, укороченные седые виски над провалами скул. Лицо человека, заглянувшего в бездну.

Он запомнил фразу-заклинание о спасении, ждущем того, кто пройдет с горящей свечой бассейн Святой Екатерины. Несколько минут — три, семь, десять? — экранного времени. Актер, прикоснувшись к камню, зажжет от зажигалки огарок и... решится. Он пойдет медленно, аккуратно сдерживая замирающее пламя и собственную сердечную боль. Дойдет до середины — свеча погаснет. Вернется и начнет снова. Он заботливо, дрожащей рукой трепетно прикроет полой пальто этот огонек надежды. На том же месте огонь погаснет. Сердечная боль нарастает, ноги не держат, душит участившийся пульс. Он зажигает в третий раз и моляще-нежной, твердой — слабеющей — рукой ограждает неверное пламя, тающую свечку, надломленные силы. Он спотыкается, ноги промокли насквозь, боль стучит в висках. Но его ведет что-то. Кто-то. Он — доходит. Рука дотянулась. Нет, пальцы — нервно подергивающиеся, неуправляемые — прикоснулись к камню противоположной стороны водоема. Его вы не видите. Всплеск. Звуки вердиевского реквиема.

●

Наблюдая за героями Янковского, приходится — зачастую против воли — осмыслять свою жизнь и собственные способы общения в каком-то странном — втягивающем и отторгающем — пространстве. В самом ощущении иллюзорности жизни при неуемной жажде участия в ней. В той паузе, которая не подгоняет или подавляет зрителя, но дает ему передышку — остановиться и подумать. И в этих остановках, притормаживающих или обрывающих сюжет — бег времени, сосредоточивается энергия воздействия Олега Янковского.

Так, вроде бы вприглядку, тлеющими обертонами глуховатого голоса, почти бессильного или бесцветного,— до внутреннего взрыва. Порой даже бунта, который, казалось, не предвещал его взнузданный темперамент. Так бьет зажатая и выпущенная пружина. Конечно, актер интуитивно чувствует меру и дозирует приемы. Но жесткий рисунок его созданий способен на произвол.

Янковский прошел школу провинциальных подмостков, был приглашен в столичную труппу, много снимался, был обласкан критикой, пережил провал, нашел в себе мужество продолжать серьезно работать. (Позднышев в фильме М. Швейцера «Крейцерова соната» стал для артиста классически бенефисной ролью. Наверное, с такой силой страсти — почти забытой на нашем экране — проживали в образе знаменитые трагики русской сцены. Каким загубленным и несмиренным, изверившимся и гордым был бы он Федей Протасовым! Сколько еще не сыграно им из русской классики!)

Его искусство исполнено внутреннего драматизма не потому, однако, что за многими ролями угадывается неиспользованный потенциал профессиональных возможностей. Сбивает с толку загадочность личности. Вот почему не смыкаются в нашем сознании взаимоисключающие оценки его актерского образа: то ли интеллигента, то ли наглеца, то ли центрфорварда, то ли аутсайдера. Янковский — между. В незастывающей духовной и психологической магме. Его закрытость — это и реакция защиты, и умение-готовность не расплескать натуру в суете слов и навязанных извне поступков. Индивидуальность складывается из резко противостоящих, не столько дополняющих, сколько мешающих друг другу свойств.

Внутренняя незавершенность есть в этом случае мета целостного художественного направления. Актер оказался посредником, воплощающим чаяния разных людей — их явные помыслы и тайные стремления. Он манит верой в разрешение тупиков и каждому дает — дарит — его (именно этого зрителя) идеальный или нелицеприятный образ. Но, обещая, в последний момент словно выключается из сети, поднимает руки — положение «вне игры». Так в «Полетах...» он через ленточку перепрыгнул. Был — и нету.

Отчужденность наблюдательской позиции выражает конфликт практического и созерцательного начал, формирует дистанцию между героем и его «свитой». Между тривиальным и незаемным, между активностью и тщетной попытки полета и даже между культурой и контркультурой актер обнаружил разрывы связей, но не увидел противоречия. Независимость, которую с таким упорством отстаивают его герои, и есть надежная точка отсчета, помогающая им выстоять порой в отчаянных жизненных ситуациях.

Быть может, Янковский — актер чеховского театра. Актер пленительного недовоплощения, трезво и пристально — с разных сторон — вглядывающийся в человека. «Между «есть бог» и «нет бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-нибудь одну из двух этих крайностей, середина же между ними ему неинтересна» (из записной книжки Чехова).

с днем рождения

ЛИХАЧЕВУ Татьяну Сергеевну, монтажера, кинорежиссера, заслуженного работника культуры РСФСР
МИЛЛИОТИ Веру Васильевну, кинорежиссера, лауреата Ломоносовских премий
ЗОРСКУЮ Нину Антоновну, киноактрису
САТУНОВСКУЮ Розу Марковну, художницу
КОНЧАКОВУ Антонину Ивановну, киноактрису
ПАЖИТНОВУ Людмилу Ивановну, кинокритика

С 80-летием

РАХМАНОВА Леонида Николаевича, кинодраматурга
РОМАНОВА Алексея Владимировича, кинокритика
ЭСКОЛУ Антса Вольдемаровича, актера, народного артиста СССР

С 75-летием

БРОВИНА Константина Петровича, кинооператора
ЛАЛАЯНЦА Валентина Георгиевича, художника
ОДИНОКОВА Федора Ивановича, киноактера

С 70-летием

ГОЛЬДШТЕЙНА Израиля Цалевича, кинооператора
ШАТРОВА Игоря Владимировича, кинооператора, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии имени братьев Васильевых, лауреата премии Ленинского комсомола

С 60-летием

ЗАМАНСКОГО Владимира Петровича, киноактера, заслуженного артиста РСФСР
ТИХОНОВА Вячеслава Васильевича, киноактера, народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, лауреата премии Ленинского комсомола
ЧХИКВАДЗЕ Рамаза Григорьевича, киноактера, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии Грузинской ССР имени Шота Руставели, лауреата премии имени К. Марджанишвили

С 50-летием

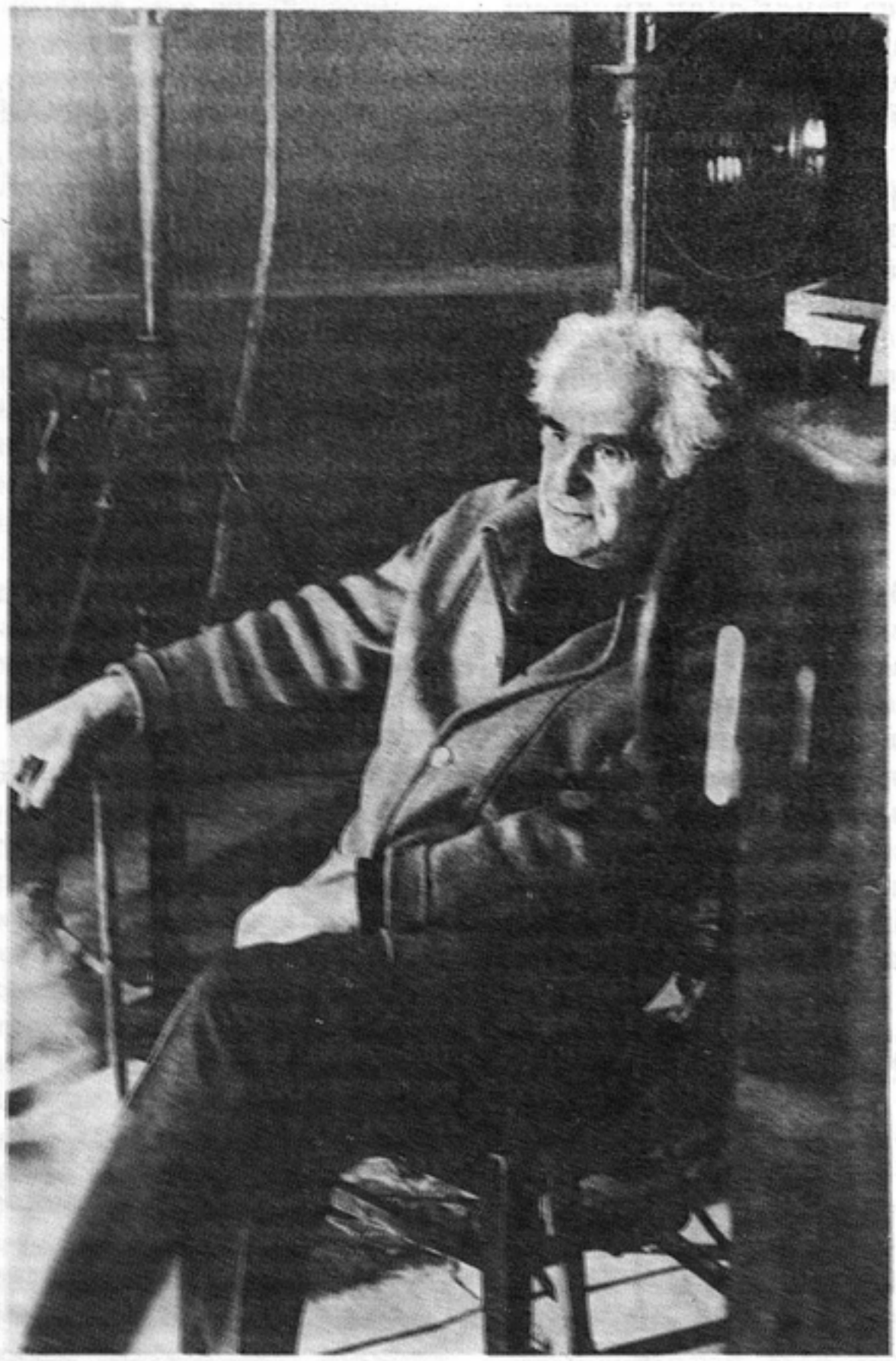
ВАЙНЕРА Георгия Александровича, кинодраматурга
ВАУНИ Ара Суреновича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Армянской ССР, лауреата Государственной премии Армянской ССР
ПЕЛЕШЯНА Артавазда Ашотовича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Армянской ССР
РЫЧКОВА Бориса Николаевича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
СИДОРОВА Евгения Юрьевича, критика
СТАМБОЛЦЯНА Микаела Гургеновича, кинокритика

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов.

К 80-летию А. Г. Зархи

Эта долгая, долгая жизнь в кино

Неюбилейные заметки



Уже давно «Депутат Балтики» и «Член правительства» причислены в академических трудах и популярных очерках, в справочниках и словарях к киноклассике. А режиссеры? Можно ли их назвать классиками?

Но что же такое классика? Один крупный физик пишет: классическое — значит неопровержимое. Александра Зархи даже в день его юбилея неопровержимым режиссером не назовешь, язык не повернется. Он и сам

охотнее называет себя не юбиляром, даже не ветераном, а вечным дебютантом. Книгу о прожитом, о двух с половиной десятках поставленных фильмов он назвал «Мои дебюты».

Зархи из тех немногочисленных кинематографистов, которые подобно сейсмографу отзываются на все, чем живет современность. Вот уж для кого реальная драматургия жизни, ее событий в самом деле — источник кинодраматургии. То он ломает голову над трагедией Чернобыля, то разгадывает драматизм перестройки, он не дожидается, когда опытный сценарист принесет готовое произведение на ту или другую большую тему наших дней — сам придумает историю, ищет писателя-соавтора, способного настроиться на заданную волну. Как же пребывать в классиках, если снова и снова готов пуститься — хоть сегодня — в путь в нехоженом направлении?

Он вспоминает в своей книге: «В сценарном отделе у Пиотровского, а позднее у Коварского собирались свободные режиссеры, сценаристы, редакторы и, примостившись на стульях, на столах, подоконниках, в чаду бесед, вспыхнувших и угасших замыслов, тяжелеющего табачного дыма питались жизнью и кино. Я до сих пор скучаю по этим спорам, по этому дружеству».

Ленфильмовское дружество, умножавшее силы каждого — Сергея и Георгия Васильевых, Григория Козинцева, Леонида Трауберга, Фридриха Эрмлера, Лео Арнштама, Сергея Герасимова, Сергея Юткевича... В ту пору Александра Зархи и Иосифа Хейфица на студии добродушно называли мальчиками. «Наши мальчики» — это талантливые ребята, удачно начавшие режиссерский путь комсомольским мажором, воспринявшие некоторые тайны эксцентрической формы, разрушавшей быстро затвердевшие к тому времени стереотипы современной тематики...

Только не надо представлять себе это дружество, и покровительство старших, и непредставимый сегодня общий интерес к общему делу — на киностудии, или в редакции, или в театре — идиллично, как в плохих комсомольских фильмах. Ничего похожего на идиллию 20-х годов — годов, вспоминаемых теперь как заветное ретро, — на самом деле не было ни в малейшей степени. «Побоями нас нянчила страна» — такова формула Багрицкого, совершенно справедливая. Осуществляли побои булгаковские Берлиозы, захватившие монополию на представительство рабочего класса в искусстве и вокруг него. Они культивировали дух ненависти, подозрительности, разоблачений. Какие страсти они разжигали! Каким проработкам — так это называлось — подвергали того же Пиотровского — выдающегося знатока истории культуры, организатора знаменитых массовых представлений на площадях Питера, на набережных Невы, вдохновителя Театра рабочей молодежи, подлинного руководителя ленинградской киностудии в годы ее необыкновенного расцвета,— он был оклеветан и погиб вскоре после поездки в Польшу на последнее свидание с состарившимся отцом, академиком Ф. Ф. Зелинским. Было прекрасное дружество, было и чудовищное ненавистничество — это надо представить себе, чтобы понять, откуда родом наш именинник.

Потомок и воспитанник прекрасной российской интеллигенции, той самой, которую справедливо называли солью земли, Адриан Пиотровский убедил Зархи и Хейфица отложить в сторону очередной сценарий и взяться за произведение Леонида Рахманова, переименовав его из «Беспокойной старости» в «Депутата Балтики». «Подумайте, это же прекрасно — старый питерский ученый и матросская Балтика!» А прекрасно это было потому, что убеждало: революция нужна была и таким людям, не знавшим нужды и классового угнетения, как этот старый интеллигент, воплощение духовности, бескорыстия, высшей нравственности. Не только рабочему Максиму, или крестьянке Сане

Соколовой, или монгольскому пастуху Сухэ-Батору нужна была революция — ее ждали, торопили, благословляли такие люди, как Блок, ничего, кроме духовной чистоты, в ней не искавшие.

И в зрелые годы Зархи — и не один раз — вернется к теме революции и интеллигенции. Ее можно назвать блоковской темой. Аристократ Чичерин, ставший в грозные годы наркомом,— чего он искал в революции, разорившей его родовую усадьбу, как это случилось и с блоковским наследственным гнездом? Освобождения от индивидуализма, всенародного дружества искал Чичерин, верил в него, агитировал за него примером собственной жизни, и его вело святое бескорыстие, прекрасные идеалы русской духовной культуры, сделавшие ее совестью всего человечества. Толстой, Достоевский, Чехов стали как бы личными, сокровенно чтимыми учителями совести для многих художников современности.

Так случилось, что к Толстому и Достоевскому Зархи обратился уже во второй половине жизни, работая один, а Хейфиц поставил три фильма по Чехову без товарища молодых лет.

Этот драматизм второй половины жизни, когда надо начинать все сначала, знаком — в различных вариациях — Сергею Васильеву, Евгению Петрову, Григорию Козинцеву, Леониду Траубергу. Зархи часто вспоминает объяснение Толстого — почему он не работает по ночам. Ночью во мне спит критик, говорил Толстой. Может быть, самое важное в диалогах художников, объединившихся в совместном труде,— неумолкающий голос критика. Но вот Зархи работает один — сначала на Минской студии, потом на «Мосфильме».

Еще в конце 50-х, в атмосфере многообещающих перемен Зархи загорелся идеей поставить фильм о неплохом для своего времени работнике, послужившем верой и правдой стране, который, однако, пережил свое время, устарел раньше, чем постарел. Мотив этот, сегодня весьма распространенный, уже тогда был злободневным. «Люди на мосту» — так называется поставленная по сценарию С. Антонова лента, Меркурьев играет в ней человека, ставшего балластом для общества, хоть были у него в прошлом заслуги. Но не прозвучал этот фильм, если говорить честно. Почему же произведение по сценарию отличного писателя на оставило заметного следа в общественной жизни? Если просто не получилось, тогда и говорить не о чем... А если была в этом закономерность? Пожалуй, тут, может быть, сыграла роль саморедактура, бич того времени.

Смягчение драматизма сценария размагничивало картину.

Был фильм удавшийся, продолживший основные мотивы творчества Зархи — «Высота», и исповедальная «Повесть о неизвестном актере», и «Анна Каренина», прошедшая по всему миру. Нетрудно обнаружить постоянство взглядов режиссера — он всегда остается инициатором фильма, соавтором сценария, он вообще верен самому себе, своим вкусам. Не догоняет вприпрыжку моду, не оборачивается на поветрия. Идет, как говорится, своей дорогой.

Теперь такая дорога немноголюдна, чтобы показаться на ней. Признать прямую преемственность кинематографа от литературы («литературщина!») и театра («театральщина!») — значит записаться в консерваторы. Наш юбиляр не боится таких ярлыков, может быть, потому, что юность прошла в кругу настоящих новаторов. Хочется быть не просто интересным, а душевно необходимым людям.

Один из коренных принципов ленфильмовцев гласил: картина должна понравиться и академику, и его шоферу. А как же, спрашивается, «интеллектуальное» кино? Ленфильмовцы считали себя не интеллектуалами, а интеллигентами — различие немалое. И фильмы, которые им нравились, они называли не интеллектуальными, а просто умными. Думаю, звание «интеллектуала» вы-

звало бы у них ироническое отношение. А экспериментальное кино? Лучшие ленты той поры можно назвать экспериментальными — это были опыты сочетания высокой художественности с массовостью кинематографии. В таком сочетании виделась сама природа кинематографа, его предназначение, его отличие, скажем, от камерной музыки, от лирического стихотворения. Но с тех пор и камерная музыка высокого звучания, и тонкая лирика нашли благодаря телевидению признание в самых широких зрительских кругах. Круги расширяются. Наверно, тот же путь пройдет и кинематография, ставящая перед собой стратегическую задачу завоевать зрителя, а для этого она ищет надежные коммуникации со зрительным залом. Не надо, наверное, отбрасывать некоторые простые секреты «доброго старого кино» — например, последовательно развернутый рассказ (его теперь нередко именуют презрительно «линейным сюжетом»); нет оснований презирать напряженную коллизию, узнаваемый характер. Не всегда Александру Зархи удается включить эти надежные движущие силы фильма, но он знает — из самоценно-красивых кадров фильм не сложишь, кадр есть звено драматургии, а не ее замена. И академик, и шофер предпочитают — и не стыдятся признаться в этом — последовательную разработку драматической истории, внятность коллизий, значимость характеров. Разумеется, не расхожие сюжетные схемы нужны для этого, а постижение неведомых конфликтов, нераскрытых прежде характеров, требующее работы души и разума. «Не надо разрушать разум»,— упрямо твердит режиссер и убежденным, и случайным сторонникам модернистского разрушительства. Особенно теперь неуместен такой экстремизм, когда по белу свету так неуправляемо гуляет безумие.

Как каждый режиссер, Зархи ориентируется на искусных операторов, но он твердо убежден, что пластика кадра, даже самая изощренная, не может стать чем-то самоценным. Изображение в его фильме не отменяет слово, он не испытывает искушения вернуться к немоте кинематографа. Традиционализм? Старомодность? Такими страшными словами этого режиссера не напугать.

Он ищет при этом надежных связей со зрительным залом, а потому делает ставку на актерский талант — не на «выразительный типаж», не на «фактуру». Он верит в артистическое перевоплощение. «Только не играйте, прошу вас, оставайтесь собой»,— твердят сегодня многие режиссеры актерам перед камерой. Зархи, как и Хейфиц, ищет актера, способного доставить зрителям наслаждение искусством перевоплощения — старинным, традиционным и вечно молодым искусством. Вот ряд актеров, говорящий в этом смысле сам за себя: Черкасов, Марецкая, Свердлин, Меркурьев, Табаков, Миронов, Евстигнеев, Мартинсон, Даль. Каждый из них владеет в большей или меньшей степени эксцентрической формой.

Решение пригласить на роль Анны Карениной Татьяну Самойлову тоже произвело впечатление режиссерской прихоти. На студию тогда пришла гора писем с протестом — у нее, мол, экзотическая внешность, она не аристократична и т. д. Тут Зархи проявил рыцарскую верность актрисе, объявил, и не один раз, что будет снимать только Татьяну Самойлову или откажется от фильма. Прошли годы — не кажется ли вам сегодня, что выбор режиссера был и смел, и верен?

... И вот мы снова бродим по темным аэропортовским улицам, и Зархи играет на ходу то эпизоды задуманного им фильма о чернобыльских бедах, то эскиз роли Жанны Лябурб, защитившей от французских броненосцев красную Одессу, то эпизод фильма об американском враче, пришедшем на помощь советским людям... Такое время на дворе — людей сегодня объединяют связи всесветные, общая планета, общие судьбы. И художник думает об этом.

Яков Варшавский

Новая модель кинематографа

Д. Дондурей

Кому он нужен, этот зритель?

В 1986 году в нашем кино произошло событие, последствия которого сейчас трудно оценить. Об этом не писали в газетах, по этому поводу не созывали чрезвычайных съездов. Это даже не анализировали. Советский кинематограф впервые за свою историю стал убыточным!

Самое опасное сейчас думать, мол, чего, собственно, так уж убиваться — это частная внутриведомственная, сугубо финансовая проблема, а вовсе не кульминационная веха в развитии нашего искусства, характеризующая не только экономическую, социальную, организационную, но и — главное — художественную ситуацию. Событие, к которому кинематограф шел два десятилетия, резко формулирует альтернативу — либо сегодня осуществляется кардинальное обновление, либо в ближайшие годы наше огромное кинохозяйство идет вразнос. Слишком большую цену мы платим за долголетнюю привычку все рассматривать в отдельности: создание фильмов, тиражирование, критику, прокат, рекламу. Художников и публику.

В результате все причастные к этой деятельности «люди кино» смотрят, как это всюду у нас в стране, не только в сторону его производителей, что естественно, но и на все вокруг только их глазами — а это приводит к ограниченности. Мы по-настоящему не даем себе труда осознать, что замыслы и их воплощения, удачи и провалы, киностудии и институты, пресловутые «единицы» запуска и прибыль — все здание кинематографа держится тем, что люди, причем много людей, подойдут к кассе кинотеатра. И как следствие этой все-таки недооцененной очевидности жизнь, обстоятельства бытования картин развиваются сейчас по своим законам, а сами они создаются и функционируют в достаточной степени — по своим! Сложилась принципиально новая социально-культурная ситуация, а мы с разной мерой адекватности продолжаем фиксировать единичные и частные следы ее несоответствия давно сложившимся у нас порядкам и нормам действия, когда-то сформированным взглядам.

Конечно, главное изменение всем известно: кончилось прекрасное, золотое время дефицита кино. Доброе время дефицита, с которым мы так сроднились во всех сферах нашей жизни. Ни практически, ни теоретически, ни психологически мы оказались к этому не готовы ни в искусстве, ни в других сферах общественного существования. Этот сдвиг — кардинальный для перспектив нашего развития — требует пересмотра не только общей стратегии деятельности, но и конкретных ориентиров — опознавательных знаков каждого единичного действия. Привычные подходы, категории, оценки уже не работают, а новые только вызревают. Не так-то просто оказалось осознать, к примеру, что общие социальные процессы способны определять частные события в этой сфере не меньше, чем собственно кинематографические.

Выяснено, что чем лучше советские люди живут (за последние два десятилетия стоимость личного

имущества населения выросла в пять раз) — тем реже они ходят в кино. Такая вот просматривается зависимость: чем больше у нас свободного времени (у мужчин 35—36 часов в неделю, у женщин 23—24), чем качественнее жилье (85 процентов горожан живут в отдельных квартирах и домах), чем больше мы разводимся и разъезжаемся (в городах-миллионерах без малого каждые восемь из десяти семей живут отдельно от дедушек и бабушек), тем реже мы ходим в кино! Чем становимся образованнее и культурнее, тем опять же реже ходим в кино... Все компоненты образа жизни активно голосуют против кинотеатров в их нынешнем виде. Да, да, правильнее сказать — не против кино, а именно кинотеатров как одной, пусть пока экономически первостепенной и привычной, формы кинопоказа.

Что поделаешь, время «социального благоденствия» кинотеатрального канала заканчивается во всем мире. К началу восьмидесятых годов в США зарегистрировано 4,5 посещений кино в год на человека, во Франции — около трех, в Японии и скандинавских странах — 1,5; в Венгрии — семь, в ГДР и Чехословакии — пять. У нас — чуть меньше четырнадцати.

Жизнь ведь быстро меняется. Молодежь теперь не так просто заманить в темноту кинозала — появились альтернативные формы проведения досуга. Зрители с каждым годом становятся все привередливее. И, судя по всему, в будущем избирательность будет только усиливаться. Процесс этот необратим. Более 85 миллионов человек вообще не бывает в кинотеатрах. Снизившись за последние пятнадцать лет на треть, посещаемость, по некоторым прогнозам, до конца века упадет по меньшей мере еще на треть. Сегодня опрометчиво не принимать это в расчет.

Известно, что мы вступаем в эру домашней культуры. На телевидение, книги, магнито- и грамзаписи тратится в пять раз больше времени и в восемь раз больше денег, чем на все публичные виды искусств, включая кинотеатральную форму кинематографа.

Но главное, с чем деятелям кино невозможно свыкнуться, что действительно трудно пережить: процесс этот происходит независимо от качества фильмов! И вряд ли изменится, даже если все до единого они будут шедеврами искусства или кинобоевиками. Независимо ни от того, ни от другого. И даже независимо от стараний кинофикации и кинопроката. Тут срабатывают — как бы мы к ним ни относились — массовые процессы социально-культурного развития. И это обстоятельство надо не только правильно оценить, но и попытаться разглядеть его самые отдаленные последствия.

Между тем кинопроизводство растет. В прокатных конторах скопились тысячи картин (в Москве более пяти тысяч) прошлых выпусков, и каждый год их количество увеличивается еще на триста названий. При явном снижении общественной потребности в «кинообслуживании» приблизительно на 20 процентов, финансовые планы в нынешней пятилетке увеличены на ту же величину — инерция планирования «от достигнутого». Интересно, кто занимается анализом тупиков в неразрывных процессах производства и потребления кинопродукции, кто способен толково объяснить в Госплане и Минфине глубинную социально-культурную природу экономических изменений в современном кинематографе? Ведь нигде, кроме искусства, нельзя вообразить себе ситуацию, при которой потребители в своем большинстве отвергали наиболее качественные, по мнению компетентных экспертов, произведения: самые знаменитые фильмы, не раз побеждавшие на ответственных международных фестивалях, не пользуются финансово значимой популярностью. Кто же принимает во внимание, что в мире обращения «художественной продукции» экономические закономерности

действуют как-то иначе, чем в легкой промышленности или сфере услуг?

Или другая, не менее актуальная проблема: каждому потенциальному зрителю в стране реально доступен только один из восьми выпускаемых в прокат фильмов. В результате ежегодно прокат теряет пятую часть зрителей — то есть не добирает более 150 миллионов рублей. Вместо анализа причин этих гигантских культурных и народнохозяйственных убытков принято ограничиваться сетованиями по поводу того, что до одного населенного пункта по вине злокозненных прокатчиков не дошло, скажем, «Скорбное бесчувствие» Сокурова, а до другого — «Ступень» Рехвиашвили.

Кинопрокат в восьмидесятые годы работает на пределе напряжения, так как при существующей ситуации он остается заложником нескольких сверхкассовых картин. В основном — зарубежных. В нынешних условиях у него нет возможности, нет времени и других ресурсов, чтобы заботиться о своей будущей социальной почве, в частности, «выращивать» преданную ему публику. Любое насильственное ограничение показа импортированных картин только повышает их притягательность в глазах миллионов. Никто не хочет верить пессимистическим, а посему неприятным прогнозам, что без экстраординарных мер обстановка с кинотеатральным показом фильмов будет только ухудшаться. Широкомасштабные организационные эксперименты не проводятся. Легче призывать художников снимать подлинно зрелищные произведения.

Сегодняшнее положение дел еще и покажется благополучным лет через десять-пятнадцать, когда видео будет в каждой седьмой-десятой семье. Это не иллюзия: куда более дорогостоящая массовая автомобилизация (своя машина — в каждой седьмой семье) говорит о том, что это вполне реально. Уже формируются поколения молодых людей, для которых «кино нашего детства» ассоциируется исключительно с выходящим в конце недели расписанием программ мерцающего ящика. Есть расчеты, что через пятнадцать лет люди будут смотреть в кинотеатре один из 20—30 фильмов, при том что кино увеличит свое значение — и те 250—300 лент, от которых сегодня задыхается прокат, будут явно недостаточны для удовлетворения потребностей домашних теле- и видеоэкранов. А впереди — электронные театры, расцвет массового кино-видеотворчества (вот, к примеру, поклонники рока создали целую индустрию — кстати, довольно рентабельную — самодеятельных кассетных записей песен своих неофициальных кумиров, не обращаясь к посредничеству фирмы «Мелодия»). Перераспределение функций между традиционной и двумя домашними формами развития кинематографа в технологическом, социальном, организационном и, безусловно, эстетическом планах не может не привести к совершенно иным экономическим отношениям в сфере зрелищных искусств.

Наша киноиндустрия так и не успела (или не сумела, или не захотела, а может, и не нуждалась?) научиться работать со своим заказчиком, практически игнорировала его. Конечно, выдающиеся мастера могут себе позволить апеллировать исключительно к искушенной публике. Их произведения в течение многих лет собирают аудиторию. Непонятно другое: почему этот аргумент приводят многие постановщики, как будто всем им по плечу дар Тарковского, а их детища способны разделить судьбу «Андрея Рублева».

Пока на фильмы продают билеты, а кинематограф продолжает оставаться отраслью массового производства и для него значимы не только награды Канна и Венеции, но и затраты, и прибыль, поверьте, анонимные фактические заказчики — большей частью девушки добрачного возраста и подростки, — демонстративно отказываясь от приобретения билетов и

срывая тем самым имеющие силу закона государственные планы, в состоянии постоять за себя. Как, впрочем, и другой серьезный, скорее потенциальный заказчик — образованные пенсионерки (известно, что у нас женщины живут почти на 11 лет больше мужчин, после выхода на пенсию — девятнадцать лет). Любой фильм должен быть не столько принят ответственными советами и комиссиями, сколько прийтись по душе этим группам населения, приобретающим семь из каждых десяти билетов. Именно они, как говорил Станиславский, «голосуют ногами» (то есть купленными билетами), состояться тому или иному фильму в прокате или провалиться. И не надо тешить себя уверенностью, что их «примитивные» вкусы хорошо известны.

Даже сейчас, в изменившейся ситуации, мы не спешим изживать имперские эстетические амбиции, не основанную ни на каких доказательствах жизни уверенность, что кинематограф, благодаря нескольким десяткам хороших фильмов, способен развивать художественный вкус массовой аудитории. Театр, изобразительное искусство, музыка, литература, даже телевидение, судя по всем проводимым в стране социологическим исследованиям, не в состоянии совладать с такой поистине титанической задачей. Все, кто непосредственно занят ею,— семья, школа, малые группы,— как свидетельствуют крупномасштабные опросы, тоже действуют не особенно успешно. А кино с какой-то стати — «по щучьему велению» — способно с этим справиться.

●

Признаемся, зритель в нашем кинематографе, во всяком случае зритель советских фильмов,— фигура подставная. Не случайно, что за редким исключением его никто не изучает. Киноискусство существует само по себе, а зритель — сам по себе. Связи здесь очень опосредованные. Его видят таким, каким желают видеть. Хотя, конечно, все, кто причастен к кино, не упускают случая поклясться его именем при обсуждении рецептов целительных средств или схем будущего развития. Как же иначе! Срабатывают и долголетние идеологические привычки, да и просто здравый смысл: кино более других искусств втянуто в экономические отношения, зависимые от публики. Сказываются и профессиональные ролевые стереотипы (или, как их еще называют, «мертвые картинки в голове»). Незаметно мы все обзавелись собственными такими картинками или хотя бы их репродукциями. Они исподволь и регламентируют, что значимо, перспективно, а что — нет.

Какое же место отводится зрителю в системе кинопроцесса — в представлении многих режиссеров, критиков, прокатчиков и управленцев?

●

Авторы фильмов убеждены: стоит делать высокохудожественное правдивое кино, дать ему в прокате зеленую улицу, и — первая подстановка — в конце концов настоящие произведения не могут не увлечь миллионы.

Зритель в этой схеме выступает в метафорическом смысле. Как некий откликающийся на художественный зов создателей идеальный субъект. Никогда не известно, кто он на самом деле. Без адресов и фамилий. Да и это не важно: вдруг еще подведет — не распознает авторского замысла, окажется эстетически незрелым, что-то исказит или просто проигнорирует. Поэтому безопаснее иметь дело с «образом» зрителя, Зрителя, как говорится, с большой буквы. Он, безымянный, никогда не подведет! Поэтому его можно безболезненно объявлять главным заказчиком и главным критиком кинопроизводства. Воображаемый, он всегда управляем, всегда прав, ибо, по определению, думает так же, как и тот, кто говорит от его имени.

Если же вы спросите, почему тогда кинотеатры пустуют, вам ответят, что это проистекает вследствие недавней эпохи застоя, когда — и это будет подлинной правдой — искусство ущемлялось многочисленными инстанциями, искажалось неверной прокатной политикой, деформирующей массовые вкусы и в конечном счете вытеснялось производством. Чем-то чужеродным художнику, травмирующим его искания «ради плана» или чиновного социального заказа. Производство враждебно настоящему искусству — так воспитывают во ВГИКе, на Высших курсах, этому учит вся обстановка творческого цеха. Объявляется оно враждебным и зрителю.

Спросите любого режиссера, кто еще помимо киноадминистрации ответствен за неудачи, он задумываться не станет. Конечно, прокатчики! Это про них за последний год не сказано доброго слова. «Прокатные организации не просто плохо работают,— суммирует эту точку зрения Реваз Чхеидзе.— Мне кажется, что они уже нанесли огромный ущерб нашему зрителю. Порочная практика кинопроката сыграла губительную роль в формировании пристрастий наших зрителей». Получается, что кинопрокат тем только и занят, что, выполняя несведущую волю планово-финансовых органов, причиняет духовный урон нашему обществу. Как будто — ах, как хотелось бы в это верить! — люди, и немалое их число, мечтают смотреть картины Абуладзе и Параджанова, а их, поначалу эстетически дезориентировав, затем буквально насильно принуждают отсиживать индийский боевик «Как три мушкетера» или польскую ленту «Новые амазонки». Остается только пожалеть, что до недавних пор не находилось управы на этих злоумышленников от культуры, предпочитающих искусству развлекаловку. Отдающих приоритет любой халтуре, лишь бы она сулила хорошие сборы.

Даже если мы, наконец, перестанем считать создание фильмов безотходным производством, как отмахнуться от того факта, что за минувшие пятнадцать лет посещаемость новых советских фильмов снизилась в целом по стране почти наполовину, а по историко-революционным, военно-патриотическим и даже комедийным — в два-три раза; «производственная» тема вообще тотально убыточна. И на телевизор тут не сошлешься — число зрителей на картины капиталистических стран в эти же годы постоянно увеличивалось.

Дело не в том, конечно, что не много создается произведений подлинного искусства. Их единичное появление — всегда исключение из правил, победа над нормой, прорыв. Подавляющей части кинопродукции любых творческих ориентаций не хватает профессионализма. В том числе и притягательным для миллионов зрелищным картинам. И так называемым интеллектуальным, поисковым работам. Как известно, основной объект производства составляют бесцветные, безжанровые, бесполые ленты. Лишенные напряжения, обаяния, запахов, страстей. Служащее нашей «культуре вала» — *никакое кино!*

Специалисты почему-то предпочитают совмещать разные по своей природе и шкале измерения принципы оценивания — профессионализма, общественной актуальности, эгоистического новаторства, коммерческого успеха... Как будто зрелищное кино и высокий профессионализм есть вещи несовместные, а экспериментальные работы обречены на непопулярность. Но поскольку «никакая» продукция — поток — обычно не рассматривается (его как бы и нет вовсе), то вся наша неудовлетворенность, все промахи, благодаря подобным привычным подстановкам, относятся, так уж сложилось, на счет редких в последние годы зрелищных фильмов. Вернее, того, что этим понятием в каждом случае хотят обозначить. Когда смешиваются критерии, это благоприятствует не

только оценочной путанице, но и снятию ответственности за результаты труда.

А снижению уровня кинематографической профессии способствует многое: пренебрежение законами производства, безразличие к особенностям восприятия зрителей, сама система обучения ремеслу в вузе, нынешняя экономическая и социальная технология кинематографа. Наконец, отсутствие настоящей творческой конкуренции, а следовательно, и отбора. Не аккумулируется энергия творческого выживания. Хотя, как справедливо отметил недавно режиссер В. Абдрашитов, проблема лишних людей не решена в рамках самой киномодели[1].

Кто из режиссеров возьмется ответить на сакраментальный вопрос: сколько нужно иметь постановщиков, если из производимых в год 150 фильмов действительно художественных снимается не более десяти-пятнадцати, добротных в зрелищном отношении — не более тридцати и еще тридцать как-то окупающих себя? Остальные 75 — очень низкого уровня. С ними-то что делать? Или хотя бы с теми 45, которые, не получая никакой прессы, не собирают и трех миллионов билетов? Можете представить себе судьбу их авторов, если бы наше кинопроизводство было на деле чувствительно к убыточности. Нешуточные проблемы стоят за этим обилием художественно-товарных излишков: профессиональная несостоятельность каждого третьего режиссера, то есть более ста постановщиков игровых картин. Нет, уж лучше действительно не прослеживать всю цепочку неприятных связей и зависимостей.

Кроме того, и обидно тоже. Условия творческого труда у нас в стране вроде бы у всех художников должны быть одинаковыми. Никто, слава богу, экономически лично пока не рискует. Но, надо сознаться, кинематографистам тут явно не повезло. Вот писателям до своих читателей в организационно-экономическом смысле и дела нет. В стране более 300 тысяч библиотек разных ведомств, способных поглотить любой тираж. Распределили книги по разнарядке в общественные хранилища, и все тут. Особенно просто эта проблема решается у наших живописцев, скульпторов, графиков. Им вообще безразлично, придет хоть кто-нибудь на выставку. Она все равно будет открыта положенные три недели, даже если ее не посетит ни одна душа. Невезучим же кинематографистам со всех сторон, от Минфина до массовой прессы, по старой привычке только и твердят, чтобы они не забывали о своем священном долге перед зрителями.

Существенный вопрос: перед какими зрителями? Теми немногими, кто обладает, можно сказать, профессиональным восприятием и вслед за критиками жаждет эстетических откровений? Кому подавай интеллектуальные многочтения, сложные поэтические системы? Для кого картины, лишенные всего этого, подозрительны, заведомо не имеют художественного смысла? И никакие ссылки на лавры Спилберга, Лукаса или Меньшова тут в доказательство не принимаются. Так хочется верить в талантливую аудиторию, частью которой сам режиссер является с детства.

Призыв повернуться лицом к широкой публике (что бы там ни заявляли) означает, как кажется режиссеру, переступить что-то существенное, уже на уровне ценностных ориентаций снизить критерии, предать свои идеалы, профессию, творчество. Но если при поклонении самому рафинированному искусству мы имеем такое изобилие «никакого» кино, то что нас ожидает при служении музе зрелищности? Даже подумать страшно. У нас ведь по пальцам можно пересчитать про-

[1] См.: Вадим Абдрашитов — Анатолий Смелянский. Проблемы общие, а решения? — «Искусство кино», 1987, № 11.

изведения, оценки которых специалистами и массовой публикой совпадали. Сейчас это не получается даже у таких лидеров, как Н. Михалков.

●

Ну, а что думает о массовом зрителе *критик*? Он прекрасно видит и вместе с режиссером искренне огорчается тем, что множество людей норовит смотреть фильмы, по окончании которых нечего сказать друг другу — их успевают переварить, не выходя из зала. Критик согласен с создателями картин, что основные беды нашего кино проистекали из устаревших принципов руководства кинопроизводством и прокатом.

Вместе с тем долгое время специалисты редко унижали себя разбором «никаких» фильмов — пусть они умирают в забвении. Кроме того, у нас давно действует двойная бухгалтерия критериев, как будто зрители смотрят импортную продукцию, в отличие от отечественной, в какой-то иной, чем кинокритики, жизни.

Да и вообще при чем здесь зрители! У критики свои задачи. Ответственная миссия классификации кинопроцесса: одни картины высвечены, другие как-то и где-то существуют, а третьих как бы и нет вовсе. В результате каждый имеет дело со «своим» кинематографом. Публика смотрит поток, неизвестный подписчикам «Искусства кино», так называемый «теневой кинематограф», а специалисты и просвещенные знатоки — киноискусство. Такое разделение непреодолимо, пока киноведение не в состоянии дать ответ, почему на одни посредственные ленты народ валом валит, превращает их в шлягеры, а на иные, столь же малохудожественные, никого не заманишь, при том что критики с удовольствием критикуют и те, и другие. Думаю, и тот факт, что широкая аудитория часто отворачивается от проблемного и авторского кино, вряд ли можно объяснить весьма удобной ссылкой: нынешние зрители, мол, воспитаны на серых фильмах недавнего прошлого. Все куда сложнее!

Каковы тут мотивы выбора? Критерии *не-искусства*! Как оно разделяется на зрелищное и «никакое?» А вдруг это самое не-искусство (или какая-то часть его) тоже неоднородно и в определенных случаях — в других координатах оценивания — очень значимо? По каким-то своим неведомым качествам очень нужно людям? Есть в нем что-то такое, что настоящее искусство не может игнорировать.

Сознательно уклониться от этого знания — значит изменить своей профессии, изменить самому главному — делу искусства. Возникает нечто вроде смысловой ловушки: если продолжать проецировать кинопроцесс исключительно на художественное пространство, то все далее будет исчезать из поля зрения драматизм его реального существования, все чаще станешь сталкиваться с социальными фикциями. Но как только попытаешься расширить традиционный предмет разговора, выйти за пределы выработанных критериев и методов, чтобы разобраться с вовсе не простыми, имеющими свои эстетические законы восприятия «неподготовленными», «неискушенными» зрительскими пристрастиями, так сложившаяся и, казалось бы, устойчивая система профессиональных критериев начинает рассыпаться. А других у критика пока нет.

●

Теперь о *прокатчиках*. Естественно, что они мечтают о бестселлерах, способных вытянуть непомерные задания финансовых органов и местных советов, которым они пока «наполовину подчинены». В идеале они, безусловно, не возражали бы и против проката шедевров. И если бы вышедшие у нас недавно картины Феллини, Висконти или Фасбиндера собрали чуть больше зрителей, чем это было на самом деле, если бы на фильм «Мой друг

Иван Лапшин» было продано в год выпуска не 1,7, как на практике, а хотя бы 17 миллионов билетов — они искренне чувствовали бы себя счастливыми. Но, к сожалению, популярность великих картин в общественном сознании и коммерческая популярность совсем не одно и то же.

Но тогда, быть может, справедливо предложение социолога В. Вильчека и группы ученых из ЦЭМИ АН СССР вообще не выпускать на экраны и, как это ни жестоко, отбраковывать эстетически и коммерчески ущербные фильмы, приблизительно пятую часть произведений кинопродукции. Оплачивать их, но не тиражировать. Это будет выгодно и в экономическом, и в идейно-художественном смыслах. Так, 77 лент 1984 года (почти 60 процентов производства) собрали за год проката менее 16 процентов аудитории современных советских фильмов. С учетом зарубежных лент и картин прошлых лет это составило 4 процента годового сбора, то есть они принесли четыре из каждых ста заработанных кинематографом рублей! Потерпели финансовый крах в подавляющем большинстве случаев, как известно, вовсе не из-за труднодоступного высокохудожественного языка.

Наряду с идеей «выбраковки» бытует и концепция сокращения и противостоящая ей теория «непременного мусора», без коего произрастание художественных ценностей кажется невозможным, и идея «естественного отбора» из большого количества дебютов.

Сколько нужно выпускать картин — непростая проблема. Во Франции на экраны выходит в два раза больше, чем у нас, — 600 названий (в том числе, так же, как и у нас, 150 — собственного производства). Сколько нужно покупать? Понятно, что после появления на отечественных экранах «Инопланетянина» за годовой план можно не волноваться, как это в свое время было с «Есенией».

Опытные прокатчики довольно безошибочно определяют, на что широкая публика будет ходить, а на что нет. Независимо от рекламы (точнее, в условиях ее практического отсутствия). Может быть, поэтому они убеждены, что многие нынешние беды кинематографа вызваны тем, что режиссеры не только не способны снять жанрово яркие картины, которые молодые люди согласны пересматривать пять-десять раз, но и фильмы так называемого «интегрального успеха» (любезные одновременно старшеклассникам и морякам дальнего плавания, молодоженам и пенсионерам, ратующим за соблюдение впечатанных в их сознание в пятидесятые годы представлений о приличиях). В 1980 году 26 появившихся в прокате отечественных картин собрали более 30 миллионов билетов каждая, в 1983 году таких лент было 14, а в 1985 — 8! Уже пять лет нет фильма, на который было бы продано 50 миллионов билетов.

Кинофикатор будет справедливо сетовать, что никуда не годится существующая сеть — даже те 4,8 тысячи малокомфортабельных городских кинотеатров, тянущих на себе в сущности весь экономический воз нашего кинематографа. Остальные без малого 150 тысяч киноустановок вообще большей частью убыточны. Да что тут говорить — лишь два из каждых ста кинотеатров имеют более одного просмотрового зала. Капиталовложения в их строительство не осваиваются десятилетиями, и нет убедительных свидетельств, что это положение изменяется к лучшему. Пока дебатируется необходимость работы по внедрению в проекционное дело электронной петли, позволяющей с одного пульта вести демонстрацию различных картин сразу в семи-десяти залах, пока о многоканальной системе «Долби» с восторгом рассказывают лишь зарубежные путешественники, наши кинотеатры для XXI века продолжают проектироваться по моделям тридцатилетней давности.

Нужды кинопроката даже перечислять стыдно. Чего стоят хотя бы его подневольные отношения с телевидением! 700 бесплатно демонстрируемых ежегодно кинофильмов успешно отучивают людей ходить в кинотеатры!..

●

Сами *руководители отрасли* прекрасно осведомлены о своих «недоработках». Все это так. Но втайне они, как и все фаталисты-романтики, не перестают надеяться на счастливое и при этом непременно массовое появление легендарных палочек-выручалочек — то есть фильмов-универсалов, тематически актуальных, одновременно дешевых и высокохудожественных, рассчитанных на широкую популярность и выдерживающих напор любой критики.

Конечно, лица, принимающие решения, осознают, что каждый участник кинопроцесса видит его со своей колокольни, с позиций своих профессиональных амбиций. Но кого должно беспокоить то обстоятельство, что никто не отменял актуальные темы и памятные даты; что у находящегося на госбюджете телевидения попросту нет средств, чтобы платить Госкино за первопрокат новых картин; что Министерство финансов, не разбираясь в содержании культурных процессов, не понимая различий между духовным производством и, скажем, изготовлением холодильников, каждую пятилетку необоснованно увеличивает план; что химическая промышленность не в состоянии наладить производство позитивной пленки, а строители ничего не сдают в срок; и еще тысячи повседневных, драматичных, а не заоблачных обстоятельств практической жизни всего этого огромного хозяйства?

Весь прошлый год, выполняя редакционные задания, публицисты палили по ведомственным штабам. В общем, это неплохо. Тревога стимулирует подвижность. Но главный смысл все-таки в том, каковы шансы обновить действующие здесь связи, механизмы, процессы. И пока властвуют административные принципы управления, никто, кроме руководителей отрасли, не в состоянии экономически и организованно стать союзником зрителей.

●

Ну, а сам *зритель*? Ему нужно лишь одно, чтобы фильмы нравились. И в это «нравились» каждый вкладывает свой смысл.

●

Будем откровенны, разнообразие взаимопогашающих представлений о происходящем очень удобно.

Во-первых, можно игнорировать «чужое» мнение как ошибочное. В этом случае не надо ставить под сомнение собственную позицию, а неуспех общего дела — вот подстановочный выигрыш! — не кривя душой, списывать на других: то прокатчики неумелы (что в целом сущая правда), то зритель в своем большинстве неразвит (кто с этим поспорит?), то тиражирование не так поставлено (иначе бы не было существующих промахов), то начальство недостаточно прогрессивно (ну, скажем, до V съезда Союза кинематографистов). Каждый получает возможность и право достать свою отмычку объяснений и указать того, другого, третьего, кто виноват в приучении зрителей к «никакому» кино.

Во-вторых, пользуясь терминологической невнятицей, можно — еще один подстановочный эффект! — в самые употребительные слова, к примеру, «кинематограф», с чистым сердцем вкладывать разный смысл: использовать его то как синоним «киноискусства» (и тогда все сводить исключительно к духовной наполненности произведений), то как синоним «кинопроизводства» (тогда, наоборот, иметь в виду всевозможные экономические и организационные параметры), то с понятием «кинематограф» ассоциировать различные ас-

пекты социальной жизни кино (и тогда рассуждать о том, кто, когда и как создает и смотрит фильмы). Во всех случаях здесь игнорируется теснейшая взаимосвязь разных сторон одного многосложного феномена. А разные подходы — это опять же разные системы критериев.

Кардинальные перемены уже предусмотрены в той модели кинематографа, которая была принята на II пленуме Союза кинематографистов. В ней очень много ценного, принципиально нового, учтены важнейшие вопросы качественного преобразования творческой жизни: от выборности и сменяемости руководителей кинообъединений до самостоятельности студий как единственных владельцев своей продукции. Но вот отношения со зрителем рассмотрены в ней в самых общих чертах — отчего они выглядят чуть ли не второстепенными. Как этакий быстрый абстрактный набросок добрых и вполне современных пожеланий: прокату перейти на хозрасчет, создать мощную социологическую службу, обратить внимание на рекламу. Непонятно только, как это на практике осуществлять, на каких организационных и финансовых условиях, в какие сроки, этапы, какова вообще социальная инфраструктура обеспечения задуманного. Проектная концепция кинопроката как в целом, так и в отдельных эпизодах до сих пор не разработана (за исключением специальной «игры» в Болшеве, она серьезно и прилюдно, можно сказать, не обсуждалась).

●

Все участники кинопроцесса, обратите внимание, сейчас от зрителя в сущности не зависят! В этом все дело! Даже если постановщик пожертвует коммерческим успехом ради записи своего детища в великую книгу киноискусства, он не будет вознагражден за это отречение. И, наоборот, сняв суперзрелищный фильм, не увидит разницы — соберет ли тот 17 или 50 миллионов билетов (об этом много говорилось, в том числе и во втором варианте новой модели). Ничто не стимулирует и критиков наряду с собственно художественным анализом фильма заняться посредничеством между кинопроизведением и зрителем, научиться говорить с каждым контингентом любителей кино на понятном ему языке и таким образом причащать к большому искусству.

Или, предположим, прокатчики сделают невозможное — усадят за просмотр советских фильмов все зрителеспособное население страны. За такой трудовой подвиг они получат не более тридцати рублей премии к своей зарплате, кстати, одной из самых низких. Если в среднем по народному хозяйству она сейчас составляет 192 рубля, то штатная ставка киномеханика в отрасли, которая до недавнего времени была единственной самоокупаемой в сфере культуры, равна 85 рублям. Чтобы получить тридцатипроцентную премию за приоритетный прокат неимпортируемых лент, бедный кинофикатор должен стать изощренным мастером отчетности, ибо как это осуществить в действительности, когда известно, что треть сеансов, на которых показывают западную продукцию, обеспечивает две трети доходов нашего кино!

Да и студиям до настоящего времени какая нужда была бороться за публику. Им сразу же выплачивалось двадцатитысячное вознаграждение за любую изготовленную «единицу» производства. И все! Такая нечувствительность к потребителю обусловлена тем, что вся наша экономика до сих пор ориентирована исключительно на интересы производителя. Что бы ни создавалось — станки, швейные машинки или фильмы,— все заботы, с этим связанные, все действия, оценки, поиски перспектив не подчинены реальным экономическим рычагам достижения качества, не соответствуют реальным запросам. Живые связи и опосредования тут явно разрушены. Оценка картин полностью передана специа-

листам, а все произведенное студиями ведомство покупает само у себя на корню. Этому десятилетиями натренированному механизму мешает, сбивая все расчеты, один только... зритель. Часто он ведет себя не по плану, не соответствует отведенной для него роли. Путает заранее розданные карты.

С какого конца этот клубок ни потяни — он не разматывается.

Сейчас все уже понимают серьезность выбора между двумя вариантами, двумя стратегиями развития кино у нас в стране. Первый путь — условно назовем его «здравый», «естественный», «мирный» — связан с желанием застраховаться от глобализма и нереализуемости идеальных схем. Желанием постепенно делать конкретные, пусть маленькие дела. Практические. Локальные. Эффективные. Осуществлять своего рода дрейф в сторону обновления. По максимуму того, что могут позволить фактические обстоятельства нынешнего устройства кинематографической жизни, действующие принципы нашей экономики, когда организационные новинки продолжают оставаться следствием ведомственной благотворительности. По схеме: хорошо бы что-то изменить к лучшему и сразу же отчитаться об этом, но земля не обрушится, если и не менять.

Авторы новой базовой модели кинематографа безусловно понимали, что нельзя исходить из идеи: стоит какие-то важные элементы подремонтировать, обновить — и вся махина киножизни постепенно преобразуется, непременно пойдет на лад. Как будто за последние десятилетия не создана мощная, удивительно отлаженная (по отношению составных элементов между собой) система производства, тиражирования и проката фильмов, где каждое звено с большим допуском подогнано к другому. Как будто политика закупок зарубежных картин — это одна проблема, экономическая самостоятельность групп и объединений — другая, отсутствие потребности в социологии — третья, норма авторского вознаграждения — четвертая и так далее. Вспомнилась знаменитая история про тришкин кафтан, когда отрезают полу, чтобы заделать дыру. Или шинель Акакия Акакиевича, которая расползалась под иголкой Петровича. (Кстати, именно Петрович дал дельный совет — купить новую шинель.)

Другой, неадаптационный путь развития как раз и предполагал создание такой концепции кинематографа, в которой внутреннее обновление сочетается с учетом изменений внешних связей и зависимостей. В основе этой модели — живые механизмы производства, тиражирования и проката, способные автоматически реагировать на изменение ситуаций: ошибаясь, что-то менять, закрывать, открывать, выигрывать. Самопорождающие в каждом конкретном случае саму потребность поиска оптимального решения возникающих проблем. Вознаграждающие за чувствительность к новым идеям, смелость их внедрения, за сам риск обновления.

Самоокупаемость — это совершенно отличное от существующего сознание, иные принципы работы. По отношению ко всему: срокам, управленческим процедурам — другая форма выживания инициативы. Конечно, это и риск, экономические поражения, несравненно больший драматизм жизни. Ведь придется соотносить то, что нравится делать, с тем, что будут покупать. «Искусство может быть доходным, как кинофильм «Человек-амфибия», или временно недоходным, как «Мой друг Иван Лапшин»,— считает М. Захаров,— но оно (искусство) все же обязано всегда иметь своего платежеспособного потребителя. В противном случае оно — искусство непрофессиональное».

Массовый успех или художественный поиск? Проповедники этой альтернативы независимо от доводов живут старыми представлениями о сущности современного социального бытования искусства. Не понимают,

что наступило время сосуществования дифференцированных по своему содержанию и направленности типов кинопродукции. Высокопрофессиональных, а не «никаких». Обращенных то к определенной социальной группе, то ко всем вместе, то к тем, кто следит за обновлением кинопоэтики или за введением нового материала в устоявшуюся жанровую конструкцию. Так один способ удовлетворения духовных потребностей дополняет другой. Но такой подход предполагает другой тип эстетической терпимости, выход в открытый космос социальных связей и опосредований, при котором волей-неволей придется расстаться с уверенностью, что изучение зрителя, реклама, тиражирование — внутреннее дело контор кинопроката.

При этом следует иметь в виду, что изменение какого-то одного элемента сложившейся системы бессмысленно, ибо в этом случае она остается неуязвимой. Поэтому какой бы версии обновления ни придерживаться — оно должно проводиться по единым принципам, не допускать, скажем, того, чтобы студии были самостоятельными хозрасчетными единицами, а прокат и кинофикация работали по-прежнему, как сейчас,— то есть по законам Административной Системы.

Частные компромиссы усеченных решений, смена прививок от разных болезней способны лишь упрочить существующее положение вещей. Да и по природе своей они ведь тоже — волевые. Ну, купим мы замечательную картину Куросавы, Бунюэля или Формана, или, наоборот, уменьшим на две единицы приобретения продукции фирмы «Гомон» — все это призвано тешить наши иллюзии по поводу художественного развития населения. Ну, переизберем руководителей объединений, уменьшим количество инстанций утверждения сценария, даже согласимся с общими контурами... «режиссерской» модели кинематографа. Разве в этом дело?! Пока отсутствует гибкая система самовоспроизводящихся — живых — механизмов деятельности, о последовательном и революционном обновлении говорить не приходится. Во-первых, потому что улучшения в одном месте легко погашаются косностью в другом. Во-вторых, все основные нововведения по-прежнему полностью отданы на откуп волевым решениям администрации, большей частью осуществляются по распоряжению директора студии, начальника главка, председателя Госкино, а не в соответствии с естественными потребностями, требованиями интересов дела.

Стоит только отпустить поводья административного управления, и самая обыкновенная инициатива возьмет свое, прорастая сквозь все пустоты и щели нормативов. Вместе с тем живое реагирование, непременно сопровождающее полный хозрасчет,— это не всегда очереди у касс, успех, хвалебные статьи, высокие гонорары. Часто — мы привыкли об этом умалчивать — это не только художественные, но и финансовые, и даже человеческие провалы, психологические драмы, увольнения, кровоточащие ситуации смены профессии. Однако тогда, может быть, куда гуманнее жить пусть в неэффективной, но всегда более или менее обеспечивающей каждого системе уравнительного распределения.

Когда спрос резко падает, а фильмы взаимозаменяемы, технология не совершенствуется, кажется вроде бы естественным, что нужно научиться работать в условиях неблагоприятной конъюнктуры.

Социология, изучение рынка, прогноз появляются, если в них возникает практическая жизненная необходимость. Это ведь как цепная реакция. В условиях самоокупаемости у нерапортабельной по своей сути социологии есть дело: ставить кому-то нужный для последующих действий диагноз, брать под сомнение правоту удобных ведомственных или групповых оценок, предлагать альтернативные решения проблем, наконец, проектировать нововведения.

Выступать функцией внутреннего зрения.

Рассказывают, что несколько лет назад Институт микрохирургии глаза, которым руководит известный офтальмолог С. Федоров, взялся обследовать Всесоюзное общество слепых. Многим из них удалось помочь. Однако среди тех, у кого был после операции шанс увидеть — впервые! — свет, от помощи врачей отказались человек тридцать. «Мы всю жизнь были слепыми,— объясняли они.— Мы привыкли быть слепыми. Как жить зрячими, не знаем. И не умеем. Поэтому пусть все останется, как есть...» Сейчас, по-видимому, каждый самостоятельно решает этот важнейший для нашего будущего вопрос.

●

Какому художнику хочется, как выразился Пушкин, «с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика»? Но вполне объясним страх творцов перед внедрением самофинансируемого производства и проката. Им кажется, что это неизбежно будет стимулировать одну посредственность, только то, что угождает потребностям массового вкуса. Но, во-первых, разумно поставленное дело способно, за счет своей прибыли, финансировать любые поисковые по задачам и художественному языку картины. Во-вторых, не исключается развитие дотационных форм поддержки: специальные фонды, льготные квоты, повышение гонорарных категорий фильмам, получившим международные премии, и т. п.

Непонятно другое, в силу каких причин в такой большой стране, как наша, с ее огромным внутренним рынком, вот уже два года осуществляется косвенное и скрытое дотирование не отдельных произведений искусства, а всего производства в целом?

Выбор принципа финансирования — довольно тонкая материя. И все же беспокойство за судьбу художественных ценностей, на мой взгляд, лишено оснований. Так много людей стоит на их страже. В первую очередь профессионалы, которые имеют монополию определять то, что не приобретешь ни за какие деньги — общественное признание!

Объективное снижение значения кинотеатральной формы социального бытования кинематографа имеет множество следствий:

организация разнообразных систем дифференцированного проката, рассчитанных на разные группы зрителей, на широкое или фокусированное всегда долговременное обнаружение или формирование таких групп;

развитие не только видео-, эфирного и кабельного кинотелепроката, всевозможных их смешанных форм, но и принципиально иной системы экономических отношений и расчетов с детищами новой технологии;

появление самостоятельных региональных прокатных объединений, вступающих в договорные взаимосвязи с киностудиями, Главкинопрокатом, Союзкинофондом, рекламно-информационными и другими организациями, способными проводить ту или иную политику в интересах местного населения.

В нарастающей конкуренции за внимание массового зрителя, различных его групп и подгрупп обидно не воспользоваться нерасторопностью Министерства культуры: пока там дебатируются перспективы самофинансируемых профессиональных и любительских объединений и студий, прокатных залов для работы клубов по интересам, компьютерных игр, брейка, кафе с развлекательными программами — то есть пока нет развитой индустрии досуга, важно перехватить инициативу, переоборудуя уже существующие здания кинотеатров. Будущее, судя по мировой практике, за сочетанием сугубо профилированных учреждений с многоцелевыми, полифункциональными комплексами досуга, демонстрирующими специально подготовленные художественные программы.

Изменение организационных принципов не может не отразиться на психологической установке к чужим представлениям. К иным оценкам. Привыкание к демократическому по своей природе состоянию, когда развиваются самые разные процессы и исчезает одна из главных нетерпимостей — *нетерпимость к зрителю*, который что-то делает или понимает не так, как профессионал.

В связи с этим следует иметь в виду, что с самого возникновения науки о художественном творчестве его восприятие жестко связывалось с идеей «правильного понимания». Все, что не умещалось в границы принятых профессионалами эстетических норм, определялось (определяется до сих пор) как неразвитое, неискушенное, примитивное. В нынешних условиях, быть может, пришла пора перейти от априорного отрицания значимости любых непрофессиональных предпочтений и оценок к признанию той очевидной истины, что может существовать несколько противоречивых путей восприятия фильма и — шире — способов отношения к искусству в целом. Рассматривая профессиональный и не профессиональный типы восприятия с одинаковым вниманием, мы должны подходить к исследованию их как равноправных феноменов. Пока наша наука о кино к этому не готова.

Однако если допустить святотатство, с точки зрения большинства критиков, и поверить в серьезную культурную значимость фильмов интегрального массового успеха, их безусловную необходимость для нормального развития искусства кино — это допущение вовсе не означает малейшей доли терпимости к «никакому» фильму. Скорее признание множественности моделей кинематографа, внимание к разным по происхождению системам ценностей, к иным ориентирам и представлениям. Критерий «хорошо-плохо» здесь не годится, ибо усложняются сами мерки, квалификации того, что истинно, а что нет, что правдиво или важно, а что фальшиво или несущественно. Не случайно притягательность не адекватных вкусам критиков произведений с годами не уменьшается.

Массовая публика тяготеет, видимо, к особым — мифологическим — в нашей науке недостаточно исследованным структурам смысла, сюжетостроения, к подсознательно считываемым мотивам его переживания и понимания. Когда я спросил одного любителя кино, таксиста, почему ему так нравятся индийские фильмы, он, не задумываясь, ответил: «Потому что все в них — сплошная правда!» Нужно постараться исследовать, наконец, сложный мир того, что принято называть не-художественным кинематографом. Проникнуться его значением, разработать язык описания и критерии оценки. Иначе невозможно ни откликаться средствами искусства на массовые по своей природе потребности, ни финансировать серьезные художественные замыслы. Такой подход позволит разрабатывать разные стратегии и проекты в усложняющемся и дифференцирующемся мире художественной культуры, а не сваливать все вместе — в полном соответствии с привычной сумятицей и в разладе со здравым смыслом.

Мемуары и публикации

Сергей Юткевич

«Мы с увлечением начали съемки»

Осенью 1983 года Сергей Иосифович Юткевич, как только появилось решение об издании трехтомного собрания его сочинений, попросил меня стать составителем и редактором. Сразу же началась работа, которая шла в течение полутора лет, до самой смерти Сергея Иосифовича.

После долгих обсуждений и споров возник план мемуаров, развернутых на все три тома. Предстоял монтаж текстов, причем не только опубликованных, но и извлеченных из архива режиссера. Требовалось как бы сложить мозаичное панно, состоящее из тысяч фрагментов — из текстов самого Юткевича (это отрывки из его книг, сотен статей и заметок, дневниковые записи, письма его собственные и адресованные ему), из газетной и журнальной хроники, отрывков воспоминаний друзей, дополняющих повествование, некоторых моих литературных записей, словом, из материала интереснейшего, но весьма разнородного.

Сергей Иосифович вручил мне также красную картонную папку с толстой стопой листов, исписанных с двух сторон его характерным почерком: каждая буква стоит отдельно и похожа на печатную. На обложке значилось одно слово: «Мемуары». А на первой странице стоял заголовок: «Печали прошлых лет». Были и даты: «Начато 4 сентября 1978 года. Закончено 12 февраля 1979 года».

Не скрою, прочитав тогда рукопись и ни минуты не сомневаясь в том, что ни одна строчка из нее не может быть опубликована, я ехидно спросил Сергея Иосифовича, что же с этим делать дальше. Он, как бы не заметив моей иронии, ответил так:

— Я прошу вас использовать отсюда все, что необходимо для моего рассказа о себе и о своем времени.

— Но...

— Мишенька,— сказал он мягко, с печалью в голосе,— я уже не увижу эти тома напечатанными. Это последняя моя работа. Так пусть она будет правдивой до конца. Многое переменится и, мне кажется, быстрее, чем вы думаете. Подождите. Не идите ни на какие уступки издателям.

Я обещал. Юткевич оказался провидцем. Ожидание длилось всего три года.

Вернусь к работе над томами. Дважды в неделю с очередной порцией текста я приезжал в Матвеевское, где Сергей Иосифович жил последние годы. Он вносил поправки и дополнения. Потом адрес сменился: я ездил уже в Кунцевскую больницу. Последняя точка — так совпало — была поставлена за день до его внезапной смерти.

Сейчас сочинения Сергея Иосифовича Юткевича находятся в издательстве «Искусство». Первый том назван «Молодость», второй — «Путь», третий — «Друзья и коллеги». Публикуемые здесь — с некоторыми сокращениями — две главы взяты из второго тома.

Михаил Долинский

История загубленного фильма

Начать нужно с того, что Николай Федорович Погодин дважды писал сценарий по своей знаменитой пьесе «Кремлевские куранты», причем первый раз — не для меня. Литературный секретарь драматурга, а затем секретарь комиссии по его творческому наследию А. Волгарь восстановил все перипетии этой эпопеи.

«В 1939 году,— писал он,— Н. Ф. Погодин закончил первый вариант пьесы «Кремлевские куранты», которую более пятидесяти театров поставили в Октябрьские дни 1940 года. Тогда же к драматургу обратился художественный руководитель студии «Мосфильм» С. Эйзенштейн с просьбой написать по этой пьесе сценарий.

В декабре Н. Ф. Погодин представил на «Мосфильм» авторскую заявку, с которой, собственно, и начинается история экранизации «Кремлевских курантов». (...)

Погодинская заявка была принята. Режиссером назначили М. О. Дубсона.

5 июня 1941 года на заседании художественного совета «Мосфильма» обсуждался литературный сценарий (...). Выступая на этом обсуждении, С. Эйзенштейн сказал: «Вещь Погодина в высшей степени обаятельная. Был момент, когда я добивался ее ставить в Театре Революции... Сценарий интересный и увлекательный, и по нему можно сделать хороший фильм, но его надо доработать».

В постановлении художественного совета говорилось: «Сценарий «Кремлевские куранты» в основном принять. Просить тов. Погодина совместно с режиссером Дубсоном и сценарным отделом студии внести в сценарий те поправки, о которых говорилось на художественном совете, поручив утверждение окончательной редакции вещи тов. Эйзенштейну, на основании его письменного заключения». (...)

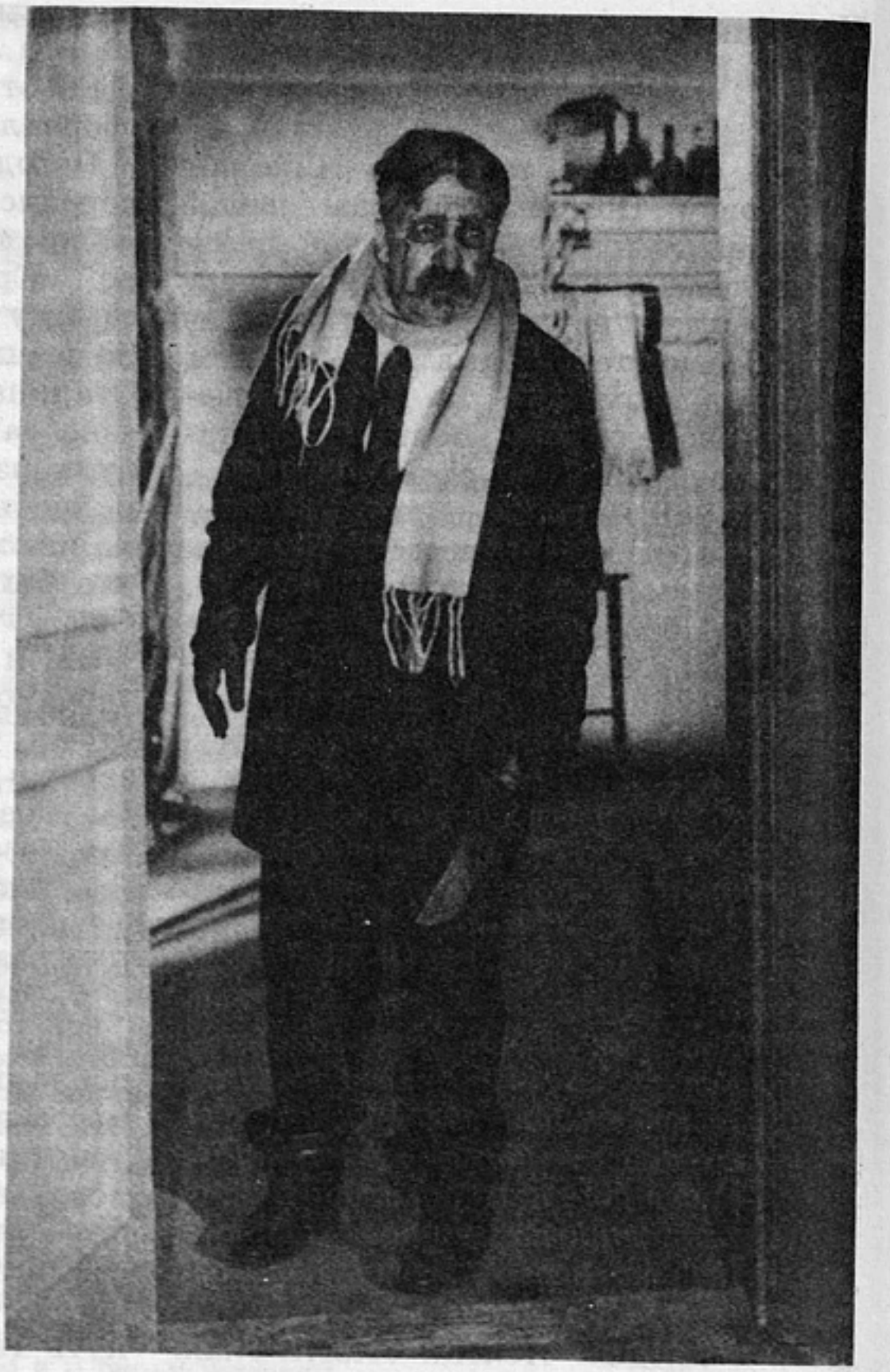
Работу над сценарием и фильмом оборвала война»[1].

Погодин оказался в Ташкенте. Мы переписывались с ним, в 1942 году я поздравил его с мхатовской премьерой «Кремлевских курантов», но идея самому экранизировать их тогда еще не возникала. Драматург писал мне в Сталинабад (17.IV—1943): «...я серьезно замыслил перебраться куда-нибудь из Ташкента... Мне не хочется подробно излагать причины. Главная из них: Союз писателей. Все худшее, что было у нас в Москве в жизни Союза, как-то удивительно образовалось и повторилось здесь с удесятеренной силой... Я уж говорил Вам, что я страшно устал от всяческих забот в Союзе и, конечно, можно было бы постепенно отойти от него. Но тут — не Москва. На дачу не уедешь. Все равно будут приставать и обвинять тебя в аристократизме, «барстве» и прочем. Надо совсем уехать.

Устал я от нашего общежития. Вот сейчас рассвет, седьмой час утра, и я после работы пишу Вам. У меня нет места писать днем. Я жду, когда все уснут, и после полуночи сажусь в столовой писать. Для моих слепых глаз это — варварство... Цель этого письма состоит только в том, чтобы сообщить, что я серьезно намерен покинуть Ташкент и узнать, найду ли я у Вас на студии заработок порядка двух-трех тысяч рублей на первые два-три месяца. Я могу править сценарии, писать диалоги, консультировать... Да еще и вот что: тут у меня на киностудии никого, а мы с Вами, может быть, в дальнейшем что-нибудь такое и соорудили бы. Работать я умею».

Это правда, работать он умел. И, возможно, мы уже тогда приступили бы к «Кремлевским курантам». Но переезд — не помню, почему именно — не состоялся. И лишь в конце 1945 года или в самом начале

[1] Журнальный вариант.



«Свет над Россией». Гость Забелиных — М. Штраух

1946 года я пришел к Николаю Федоровичу с предложением сделать по мотивам пьесы фильм к тридцатилетию Октябрьской революции. Погодин согласился. Было решено не возвращаться к довоенному сценарию, а писать его заново.

Было введено много новых эпизодов. Перед этим я прочитал интереснейшую пьесу Погодина «Контрудар» — о Фрунзе. Может быть, в целом эта пьеса о гражданской войне ему и не удалась, но среди других прекрасных эпизодов мне особенно понравился один. Там в руки красноармейца попадает стихотворение Александра Блока «Скифы». Трактовка этим персонажем блоковских стихов была написана Погодиным с необычайным юмором и тонкостью. Я сказал: «А не включить ли нам этот эпизод в сценарий?» Погодин обрадовался и ответил: «Давайте попробуем».

Отлично был показан и приезд в Россию Герберта Уэллса. Его поначалу арестовывали по подозрению в шпионаже. Происходило это как раз возле того агитпоезда, где читались «Скифы». Выручали писателя Маша Забелина с ее знанием английского языка и матрос Рыбаков — как представитель власти. В пьесе свидание Рыбакова и Маши происходит

«Свет над Россией».
В роли В. И. Ленина — Н. Колесников,
часовщик — В. Зускин,
И. В. Сталин — М. Геловани

у памятника Федорову. В то время знаком эпохи были знаменитые кафе поэтов. Особенно известно было в Москве одно из них — «Питтореск», помещавшееся на Кузнецком мосту, там, где сейчас находится выставочный зал Союза художников. Стеклянный купол его расписали художники Якулов и Татлин. В этом кафе режиссеры С. Вермель и Г. Кроль поставили в 1918 году «Незнакомку» Блока.

«Не думаете ли вы,— спросил я Погодина,— что если у нас возникла тема Блока в эпизоде с чтением «Скифов», то она должна быть продолжена? Может быть, спор Маши с Рыбаковым об искусстве интереснее всего будет звучать на фоне этого спектакля? Как хорошо переплетутся стихи Блока, этой изумительной лирической его драмы, с несколько грубоватым восприятием искусства Рыбаковым и восторженно-интеллигентским отношением к этому искусству Маши». Погодин согласился. И мы перенесли свидание в кафе. Там мог бывать и читать стихи и Маяковский. Мы попросили помощи у Василия Абгаровича Катаняна, который написал текст сцены полемики Маяковского с имажинистами. В фильме Маяковского играл Борис Ливанов. Он был необычайно похож на поэта и хорошо декламировал «Левый марш». К сожалению, от всего этого осталась только одна его фотография в гриме.

Мы назвали сценарий «Свет над Россией», ибо он, как и «Кремлевские куранты», был посвящен ленинскому плану электрификации страны, плану ГОЭЛРО. Погодин написал нечто вроде пролога. Пожилой уже Рыбаков стоит с сыном на набережной Москвы-реки во время салюта Победы.

Бьют куранты. И Рыбаков, услышав их звон, рассказывает сыну о далеком прошлом, о том, как он охранял Ленина, о событиях первых лет Советской власти, которые теперь называют историческими. Так начинался фильм. Потом шли найденные мною в киноархиве хроникальные кадры строительства Волховской электростанции, и в эти кадры входил (при помощи рирпроекции) молодой Рыбаков, которого прекрасно играл Николай Крючков.

Вообще актерский ансамбль фильма был очень сильным. На роль Забелина я пригласил Николая Павловича Охлопкова. Боже мой, как мне жалко, что советский зритель не увидит этого фильма. С моей точки зрения, это была лучшая кинороль Охлопкова. Он играл Забелина — я не боюсь этого слова — гениально. Часовщиком был Вениамин Зускин. Я знал его давно — и хочу по этому поводу обратиться к одному своему письму к жене (19.V.1936):

«Зускин... приехал ко мне с просьбой, чтобы я обязательно 18-го днем посмотрел его в премьере «Разбойник Бойтре» в постановке Михоэлса. Зускин приехал совершенно психически больной, усталый, рассказал мне, что вчера сорвал «Лира» (он блестяще исполнял роль шута) — больше вообще не может играть, уходит на год из театра, и вообще полная неврастения. Впечатление у меня от него было, как от вылетавшегося летчика. Очень мне его стало жалко, он просидел у меня весь вечер, а потом вместе с ним и Тышлером... с Бернесами посидели в ресторане... Вчера... мы пошли на евреев, Зускин действительно играл средне, но он буквально хватался за меня, как за соломинку, я просидел у него все антракты и «морально поддерживал». В общем, он и Михоэлс — замечательные люди и художники, очень чистые и настоящие, я рад, что у нас странная дружба и взаимная симпатия!»

Зускин вышел, конечно, из кризиса, дружба наша продолжалась и потом, я высоко ценил его и был рад участию в картине этого прекрасного актера. Первоклассные исполнители были заняты и в эпизодах — Плятт, Сухаревская и... Штраух. Дело в том, что именно в казавшемся мне чисто формальном моменте — при его утверждении на роль Ленина — нас подстерегала первая грустная неожиданность: кандидатуру Максима Максимовича категорически отклонило начальство. Нельзя, дескать, нынче, после войны, чтобы Ленина играл актер с... немецкой фамилией. Несмотря на полный идиотизм такой инструкции, пришлось скрепя сердце (в который раз!) подчиниться. Штраух перенес удар стойко, хотя очень хотелось сыграть именно в этой пьесе, нравившейся ему. Но он был умным человеком и настолько все понимал, что еще нашел в себе силы меня успокаивать и сказал: «Знаешь что, я у тебя сыграю любую роль в картине». И сыграл в эпизоде, когда в квартире Забелиных собираются гости, встрепанного, запуганного интеллигента, немножко мистика, немножко фаталиста.

А на роль Владимира Ильича я, объездив много городов, нашел в Омском драматическом театре актера с «подходящей» фамилией — Николая Николаевича Колесникова, который играл Ленина в спектакле «Кремлевские куранты». Необычайно подходили и его физические данные. Но актерский диапазон был, конечно, значительно у́же, чем у Щукина или Штрауха. Проба Колесникова в гриме Ленина благополучно прошла через Художественный совет Министерства кинематографии, как и сценарий; ничто пока не предвещало беду.

Надо сказать, что этот совет находился на особом положении и не подчинялся министру Большакову. Во избежание, как нам объясняли, «сращивания» он был составлен из людей, никакого отношения к кино не имевших. В него входили, например, руководитель хора имени Пятницкого В. Захаров, фельетонист «Правды» Д. Заславский, какие-то ма-

лоизвестные «представители общественности». Возглавлял совет Л. Ильичев, занимавший тогда пост главного редактора «Известий».

Мы с увлечением начали съемки. У нас был замечательный оператор — Марк Магидсон. Художник Владимир Каплуновский воссоздал на площадке «Мосфильма» старую Иверскую, всю атмосферу базара, на котором инженер Забелин демонстративно продавал спички. Было построено кафе «Питтореск», и на его сцене Лариса Орданская играла Незнакомку, а Всеволод Якут — Голубого. Играли великолепно. Убедительна была актриса Художественного театра Кира Головко — Маша. Очень хорошо провел роль Уэллса, особенно в эпизоде встречи знаменитого английского писателя с Лениным, актер Камерного театра Сергей Ценин. В общем, мы с Погодиным были необычайно довольны.

У меня в одном из альбомов с газетными вырезками сохранился репортаж журналиста В. Шевцова, напечатанный в «Вечерней Москве» в начале 1947 года. Вот выдержка из него: «Мы вошли в здание студии «Мосфильм» в тот момент, когда на всех его этажах, во всех павильонах и подсобных помещениях раздался пронзительный звук сирены, извещающий о начале съемки. В одном из павильонов услышали голос режиссера С. Юткевича, подававшего последнюю команду: «Включить мотор!» Съемка очередного эпизода нового фильма «Свет над Россией» началась.

...Тускло освещенная крестьянская изба. В углу видны иконы, рядом с которыми висит портрет генерала Скобелева на белом коне. За длинным большим столом сидят седобородые старики. Сегодня у них большое событие — к ним приехал Владимир Ильич Ленин. Он заехал в их места поохотиться, и в избе у егеря Ильич вел беседу со стариками крестьянами, расспрашивал об их жизни, нуждах, запросах... В полной тишине идет съемка. Но вот в середине беседы вновь звучит команда режиссера: «Стоп, спасибо! Приготовить все для съемок следующего плана». Перевозят на другое место аппарат, осветители переставляют световую аппаратуру, рабочие начинают воздвигать новую стену избы... Съемки фильма «Свет над Россией» начались месяц назад. Выполнено уже больше 20 процентов плана».

Я гордился двумя своими «изобретениями», отсутствовавшими в пьесе. В архиве я разыскал тот самый документальный фильм «Гидроторф», который, как известно, смотрел и одобрил Ленин. Я вмонтировал его в эпизод, где Кржижановский показывает эту картину Владимиру Ильичу, а тот призывает, апеллируя к виденному, инженера Забелина перестать торговать спичками и начать сотрудничество с новой властью.

Вторым же «трюком» я особенно дорожил. Суть его заключалась в следующем. После того, как заканчивался ремонт кремлевских курантов (все тот же В. Каплуновский отлично и очень точно воспроизвел их гигантский механизм) и они вызванивали мелодию «Интернационала», Рыбаков, чтобы глотнуть свежего воздуха, открывал треугольную дверцу в циферблате, подзывал Часовщика — и оба они всматривались в пустынную ночную Красную площадь. Медленно кружились снежинки... И вот тут-то я решил ввести в эту лирическую черно-белую гамму ошеломляющий цветовой удар: динамичные и красивые хроникальные кадры первого послевоенного физкультурного парада, проходившего именно на Красной площади.

Это была как бы материализованная красочная мечта о будущем. Я смонтировал эту фразу в молниеносном ритме, и казалась она мне счастливой находкой, объединяющей глубокую мысль с выразительной кинематографической формой. Цветные кадры снова сменялись пустынной ночной площадью. Рыбаков, вздыхая, произносил: «Ну, мы с тобой не увидим это будущее». Но именно эту

находку Большаков — еще до Художественного совета — приказал немедленно удалить, промолвив: «Бросьте эти ваши формалистические штучки, товарищ Сергей!» Я вынужден был подчиниться.

Пятнадцатого мая 1947 года фильм сдавался совету. Особенно зорко отнеслись к роли Сталина. Но поскольку этот персонаж был уже апробирован во МХАТе, а у меня его играл «монополист» Михаил Геловани, то претензий не последовало. Решение было одобрительным: «Художественный совет, просмотрев и обсудив фильм «Свет над Россией», вынес следующее заключение: в фильме правдиво, в яркой художественной форме показано возникновение ленинского плана электрификации страны. Образы В. И. Ленина и И. В. Сталина являются центральными в фильме. Фильм имеет большое воспитательное значение, он смотрится с живым интересом. В фильме много политически острых сцен и эпизодов, выполненных режиссером и артистами с подлинным мастерством и художественным вкусом. Таковы сцены у Ф. Э. Дзержинского, в Свердловском университете, а также разговор солдата с инженером Забелиным, поездка Забелина в Кремль и др.».

Последовали и устные поздравления в адрес Погодина и мой. Ильичев, Заславский и другие члены Художественного совета горячо жали нам руки. Да нам и самим казалось, что картина удалась. Николай Федорович сиял. Мы с ним расцеловались, и я сказал: «Коля, еду отдыхать. Я заслужил законный отдых». Но едва я прибыл в Сочи, как на следующий день меня вызвали к телефону. Звонили из министерства:

— Товарищ Юткевич, немедленно возвращайтесь в Москву по делу картины «Свет над Россией».

— Что случилось?! — крикнул я в трубку.

—Ничего не могу вам сказать. Вылетайте немедленно, первым же самолетом.

Стало ясно, что произошло нечто непоправимое. Нетрудно представить, в каком настроении я пришел к заместителю министра по творческим вопросам Константину Степановичу Кузакову, хотя и знал, что он хорошо относится и ко мне, и к фильму. Не поднимая глаз, он грустно сказал: «Прочтите» — и подал мне бумагу, подписанную министром. Первая фраза этого документа была такова: «Признать фильм «Свет над Россией» политически порочным».

Затем шло обоснование. Недостаточно обрисован образ товарища Сталина, являвшегося, как известно, соавтором плана ГОЭЛРО. Совершенно излишни, вульгарны и вообще фальшивы эпизоды ложно-демократического общения Ленина с матросом Рыбаковым. Не нужны эпизоды с представлением пьесы Блока в кафе поэтов. Эта богемная линия нетерпима в серьезной политической картине. Сцена с Часовщиком является антихудожественной. И далее в том же роде.

Я сидел как в трансе. Кузаков взял у меня из рук этот страшный документ и сказал, что ему удалось добиться только одного снятия первой фразы о политической порочности. Тут же эта формулировка была им вычеркнута. Но достаточно было и всего остального.

— Что же и как произошло? — спросил я.

— Картина очень не понравилась товарищу Сталину.

— Значит, это запись его замечаний?

— Нет, он ничего не сказал. Но товарищ Большаков, который, как обычно, сидел сзади, у микшера, фиксировал неодобрительные хмыканья товарища Сталина. Затем с отметками этих реакций он поехал к товарищу Жданову, они вместе их расшифровали и составили прочитанное вами заключение. Если вы хотите, чтобы фильм все-таки увидел экран, немедленно садитесь с Погодиным за переделки и приступайте к пересъемкам.

Итак, «стенограмма хмыканий» —

нечто новое в руководстве киноискусством. Нужно добавить, что Погодина ждало еще одно потрясение — пьесу изъяли из репертуара Художественного театра. Оказывается, Большаков дополнительно сообщил, что Сталин не только хмыкал, но и угрюмо буркнул: «Кто это написал?» Ему робко ответили, что сценарий является экранизацией пьесы, давно идущей во МХАТе. «Не знаю, не видел. Значит, плохая пьеса», — такой был приговор, и «Кремлевских курантов» не стало. Таким образом, Погодин попал под двойной удар. И надо было пытаться спасти фильм, чтобы через него спасти спектакль.

Я ехал к Николаю Федоровичу с таким чувством, с каким идешь к другу, чтобы сообщить ему о смерти близкого человека. (...) Да, рано мы целовались и напрасно поздравляли нас члены худсовета. Легко представить себе, как был встревожен и расстроен Погодин. Тем не менее он сказал: «Дайте мне пережить это дело, подумать — и, может быть, мы с вами что-нибудь сумеем предпринять».

Вскоре мы сели писать новый вариант сценария. Как это ужасно, когда приходится переделывать дорогую тебе вещь вопреки собственной воле! Но выхода не было. Общий вывод из «хмыканий» был ясен: Сталин должен предстать наравне с Лениным вдохновителем плана ГОЭЛРО, хотя не имел к нему никакого отношения. Значит, при демонстрации «Гидроторфа» пояснения Забелину должен давать он, а не Кржижановский. Была написана и отснята сцена в Смольном, в которой Сталин приходил к Ленину и они вдвоем задумывали план электрификации России. Вылетели начисто все эпизоды с Блоком и Маяковским, а также великолепная сцена с Часовщиком. В последнем случае у Сталина, видимо, сработали более глубокие антипатии, ведь через некоторое время замечательный актер Вениамин Зускин был арестован и погиб, разделив трагическую судьбу великого Соломона Михоэлса и его театра. Удалены были также из сценария «ложно-демократические» беседы Ленина с матросом на прогулке по ночной Москве. Могу предположить, что ход размышлений авторов заключения был таков: раз сам Сталин не позволяет себе унижаться до общения со своей охраной, то не следует это делать и Ленину, чтобы не возникло невыгодное сравнение.

В результате, когда мы с Погодиным после всех сокращений посмотрели, что же осталось, то ужаснулись: разрушения были тотальны, новое взамен не выстраивалось. После долгих размышлений мы уцепились за последнюю соломинку: в эпизоде у Иверской в маленькой роли солдата, беседующего с Забелиным об остановке курантов, я снял очень хорошего актера Василия Ванина. Мы решили расширить этот образ. Погодин написал еще новые сцены, а также ввел этого солдата в еще один новый эпизод — поездку Ленина в Кашино, где должны были вспыхнуть первые «лампочки Ильича». Таким образом, персонаж Ванина стал одним из энтузиастов электрификации, ее проводником. По счастью, сохранилась вся линия Забелина — по ее поводу «хмыканий» не наблюдалось. Но все равно фильм сильно «усох» и был изуродован.

С этой переиначенной версией 16 октября все того же 1947 года мы и предстали перед Художественным советом, но теперь уже не как триумфаторы, а как подсудимые. Напуганный своей прежней ошибкой ареопаг пристально вглядывался в каждый кадр. Помню, как будто это было вчера, выступление Д. Заславского: «Должен со всей ответственностью сказать, что авторы отнеслись к исправлениям честно и сделали все, что могли. Мне кажется, что этот вариант уже является действительно исторически правильным, и я голосую за то, чтобы показать его правительству». Примерно так же высказались и другие члены Худсовета. Но, разумеется, не обошлось и без замечаний. Все это нашло отражение в заключении:

«Художественный совет, вторично просмотрев и обсудив фильм «Свет над Россией», отметил, что после указаний, данных постановщику фильма, проведена значительная работа по улучшению картины. Основная тема электрификации решена теперь значительнее и глубже. Во многом улучшился образ Ленина. Однако художественный совет считает необходимым устранить целый ряд недостатков идейных и художественных, которые еще имеют место в картине».

Устранили. Фильм отправили в ЦК, где его показали всему Политбюро, кроме Сталина, который в это время отдыхал в Сочи. Туда послали копию — и началось томительное ожидание. Оно завершилось телефонным звонком из министерства: меня вызывали в Малый Гнездниковский. Принял меня какой-то чиновник, сказавший следующее:

— Картина ваша никогда больше не увидит свет, сейчас подписан приказ о снятии ее с производства.

— Позвольте,— возразил я,— как же так? Картина принята всеми инстанциями.

— Ничего не поделаешь, товарищ Юткевич. Товарищ Большаков просит вам передать, что принять вас сейчас не может, но я могу вас проинформировать. Товарищ Сталин посмотрел картину и, очевидно, она ему не понравилась, так как он ничего не сказал, но встал и произнес: «Покажите остальным членам Политбюро». Товарищ Большаков, проконсультировавшись, считает, что нужно понимать это высказывание товарища Сталина, как неприятие картины. Забудьте о том, что она существовала.

Как я понимаю, никто не осмелился сказать Сталину, что Политбюро фильм уже смотрело. Хорошо еще, что не последовало никакой верховной формулировки, ибо в случаях с «Адмиралом Нахимовым» и второй серией «Большой жизни» Пудовкину и Лукову было конкретно указано на идейные изъяны. Здесь же поступили проще: «снять с производства». Когда после XX съезда КПСС Центральный Комитет партии предложил мне восстановить фильм, я не смог найти не только негатив, но и ни одной позитивной копии — все было смыто, пленка пошла «на гребешки». А из уцелевших после перемонтажа материалов собрать картину в ее первом варианте оказалось невозможным. И лишь эпизоды с Забелиным — Охлопковым я включил позднее в монтажную ленту «О самом человечном». (...)

Печали прошлых лет

Два эпиграфа выбраны мною. Первый — из Генриха Гейне:

Дурные злые песни,
Печали прошлых лет,
Я вас похоронил бы,
Да только гроба нет.

Второй — из Байрона:

Я все узнал: предательство
льстеца,
Вражду с приязнью дружеской
на лике,
Фигляра смех и козни подлеца,
Невежды свист бессмысленный
и дикий...

(...) В начале 1949 года грянула кампания «разоблачения безродных космополитов». Вот уже сколько лет прошло, а я до сих пор не смог дознаться и понять, как и зачем родилась эта акция, принесшая неисчислимый вред советской культуре, престижу партии и государства и уничтожившая морально, а иногда и физически ряд одаренных и преданных людей. Объяснить это только поощряемым сверху антисемитизмом было бы недостаточно, хотя этот компонент фигурировал вызывающе открыто. Объектами уничтожения и шельмования были нарочито выбраны критики и художники — евреи, а если их фамилии или псевдонимы «не звучали», то в скобках обязательно раскрывались их паспортные данные. Но, думаю, у идеологов этой кампании главенствовали также ненависть вообще к интеллигенции и страх перед западными «влияниями», а все эти эмоции

подогревались и разжигались кучкой бездарных или завистливых борзописцев, желавших обезопасить себя от умной и справедливой критики.

Ну кто теперь помнит фамилию драматурга Сурова, однако именно его пьеса «Зеленая улица», нахальная и конъюнктурная стряпня, посвященная якобы проблемам железнодорожного транспорта, которую пропихнули на сцену испуганного МХАТа, положила начало мрачным временам. И уж совсем не случайно первой жертвой расправы стал талантливейший критик Ю. Юзовский, чье «преступление» состояло в том, что он не постеснялся в своем отзыве о «Зеленой улице» сказать правду: пьеса бездарна, а спектакль неудачен. Он посмел к тому же высказать законное удивление по поводу столь странного альянса некогда прославленного театра с ловким проходимцем.

За спиной Сурова теснились другие. Пьеса А. Софронова «Московский характер» стала «боевиком» Малого театра. (...) Драматургический «донос» (иначе не назовешь) Б. Ромашова «Великая сила» не только примостился в том же Малом театре, но и был экранизирован. «Хлеб наш насущный» Н. Вирты (...) — вот был «цвет драматургии», против которой нелицеприятно восстали Л. Малюгин (автор неплохой пьесы «Старые друзья»), критики А. Гурвич, А. Борщаговский, Ф. Левин. А в изобразительном искусстве отказались признать гением А. Лактионова искусствоведы А. Эфрос, О. Бескин и А. Каменский.

Так как автор этих строк никогда не вращался «в верхах», то ему неизвестно, кто подвел под все эти явления теоретическую или, точнее, политическую базу, но сделано это было искусно: вся неугодная критика была объявлена антипартийной, а ее авторы окрещены «безродными космополитами» и не только прямыми проводниками чуждых буржуазных влияний, но и прямыми агентами Уолл-стрита. То есть обвинения приобрели такой характер, что заняться этими идеологическими диверсантами должны были бы уже органы госбезопасности. По сигналу стали выискивать «космополитов» не только в критике и драматургии, но и в кино, музыке, цирке. Затем эта чума перекинулась в науку, технику, педагогику — и сотни, если не тысячи человеческих судеб были исковерканы на долгие годы. (...)

Попал в эту молотилку и я. Попробую восстановить факты со всей доступной мне объективностью, хотя, признаюсь, сделать это нелегко даже сегодня, по прошествии тридцати лет, настолько чудовищно-бессмысленной и болезненной представляется вся эта фантасмагорическая история.

Итак, потерпев поражение с фильмом «Свет над Россией» (...), я с головой ушел в педагогику. Странная идея возникла еще до войны во ВГИКе — написать «Учебник кинорежиссуры»: видимо, были уверены, что этой профессии можно научить по книге. Мысль о создании «Учебника поэзии» никогда никому в голову не приходила. Лев Кулешов потребовал скомпоновать нечто вроде полезного кинобукваря, но, откровенно говоря, это не принесло много пользы его ученикам. Практический опыт фильмов Кулешова оказался более плодотворным.

Блестящие «мысли вслух» Эйзенштейна, вдохновенные импровизации Довженко, тщательно подготовленные «экспромты» Козинцева воспитывали студентов больше, чем усвоения правил киногрампматики! Даже знание синтаксиса ничего не решает в формировании писателя.

Мне довелось очень рано, еще со времен Курсов искусствознания при Государственном институте истории искусств в Ленинграде в конце 20-х годов, начать заниматься кинопедагогикой, но гораздо большему я научился у своих слушателей, чем они — у меня. Осмелился я в свое время на курс лекций лишь потому, что предварительная работа над ними дисциплинировала мои взгляды, обобщала небольшой опыт и приучила вместо изречения императивных

истин ставить вопросы, на которые я и сам часто не мог дать ответы.

Так постепенно я выработал, если можно так сказать, свой «метод». Его секрет был чрезвычайно прост: во ВГИКе я предоставлял слушателям первого курса вообразить себя режиссерами, уже окончившими институт, которым предлагают самостоятельную постановку на любую тему по их собственному выбору. Именно этот вопрос приводил студентов в полное смятение, и тогда я решительно запрещал заниматься сочинением собственных дилетантских сценариев, а рекомендовал прежде всего научиться не по-школьному, а заново сдружиться с накопленным литературным, драматургическим, поэтическим богатством и суметь выбрать из него то, что наиболее близко сокровенному «я» будущего режиссера. Только так вырабатываются взгляды на жизнь, определяется вкус, появляется самое важное — осознание того, что ты еще ничего не умеешь, что все еще впереди — и на всю жизнь.

Постепенно я узнавал своих учеников, а главное, они открывали самих себя, ибо каждый должен был как на духу среди своих сверстников объявить свой выбор темы произведения, суметь обосновать его, защитить. И здесь сразу для всех становилось ясным, сделан он по расчету или от сердца, а студент часто обнаруживал, как мало он еще овладел сокровищницей культуры и как трудно и важно наметить свой путь.

Всеми доступными мне средствами я старался разбудить любознательность не только к кино, но и к жизни вообще, к живописи, музыке, театру — тренировать ежечасно фантазию, выдумку, воображение, изобретательность, а затем самому залезть в актерскую шкуру, поставить и сыграть на площадке выбранный отрывок и еще раз защитить его уже в сценическом решении — перед коллективом друзей и соратников.

Я запретил самому себе корректировать их постановки, подменять своими навыками их инициативу, давал им возможность искать, ошибаться, пробовать, старался помочь смотреть, оценивать опыты сверстников и ленты мастеров и лишь на последнем этапе выпускал с кинокамерой на просторы натуры или в закоулки учебного киноателье, где практика вносила окончательные технические поправки в созревающие творческие замыслы. Вероятно, важен конечный результат, о котором писала Марина Цветаева: «Дорасти до самого себя и перерасти».

Мой путь, конечно, не единственный, но он позволил мне выпестовать несколько поколений учеников, которыми могу гордиться: в подавляющем большинстве из них получились признанные мастера, и я вспоминаю о них, как и полагается, чаще, чем они обо мне.

У меня к тому времени, о котором я рассказываю, составилась необычайно удачная режиссерско-актерская мастерская: в нее пришла молодежь, в большинстве прошедшая войну или узнавшая почем фунт лиха. Там были Чухрай, Басов, грузины Абуладзе и Чхеидзе, молдаванин Гольденбланк, болгары Даковский и Шаралиев, ставшие вскоре у себя на родине ведущими режиссерами. Занимались мы дружно и весело, и как раз январская зачетная сессия 1949 года, подводившая итог четырехлетней учебе (оставался пятый, дипломный год), прошла чрезвычайно успешно. На ней присутствовал в качестве заведующего кафедрой Сергей Герасимов в сопровождении Тамары Макаровой. После показа этюдов они рассыпались в комплиментах.

Здесь же важно упомянуть, что я продолжал работать в киносекторе Института истории искусств Академии наук, где мы с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном по приглашению И. Грабаря пробовали заложить основы кинонауки. Ведь в те годы мы были единственные в кино доктора искусствоведения, удостоенные этой степени (без защиты диссертаций) как раз перед войной. За это время мы успели (кстати, по прямому предло-

жению ЦК партии) выпустить сборники, посвященные творчеству Гриффита и Чаплина, а я уже подготовил сборник о «Броненосце «Потемкин». Трагический уход из жизни С. М. Эйзенштейна в 1948 году несколько задержал эту работу, но все статьи были готовы. Однако разразившаяся беда сорвала выход этого сборника.

На пост заместителя министра кинематографии по кадрам был назначен некто Н. Саконтиков, лысоватый блондин, загадочно поблескивающий взгромоздившимся на нос пенсне. Никто не знал, кто он и откуда появился. Проявлявший по-прежнему ко мне симпатию Кузаков попросил зайти к нему для разговора о будущей моей работе: предполагалась экранизация очередной пьесы модного автора Н. Вирты. При всей моей антипатии к нему и его изделиям, я вроде склонен был согласиться после двух лет вынужденного молчания (...).

На лестнице министерства я неожиданно встретил человека по фамилии Василевский. Меня с ним познакомил в 1946 году в Париже Калатозов, охарактеризовав как человека умного. Действительно, он производил впечатление работника незаурядного, владел несколькими европейскими языками, разбирался в вопросах культуры. Он, например, интересно рассказывал, как ездил с трудной миссией в Мексику, где надо было заново устанавливать контакты с такими своенравными художниками, как Диего Ривера и Сикейрос.

Василевский, только что вышедший из кабинета Саконтикова, был взволнован. Он спросил меня, знаю ли я этого нового руководителя, а когда получил отрицательный ответ, затащил в какой-то угол и рассказал, что произошло. Оказывается, он решил уйти на пенсию, совмещая ее с «тихой» работой. Его направили в помощники Саконтикову. Когда он вошел в кабинет, заместитель министра приветливо воскликнул: «Вот как хорошо, что ты появился! Мы вместе очистим кино от разных там траубергов и прочих!» Мой собеседник, по его словам, был так поражен столь агрессивным проявлением антисемитизма, что вышел из кабинета и направился домой, чтобы написать в ЦК и отказаться от новой должности. Больше я его действительно в стенах министерства не встречал, а мое знакомство с Саконтиковым состоялось через несколько дней при следующих знаменательных обстоятельствах.

Было назначено собрание так называемого актива киноработников с обязательной явкой, но без заранее объявленной повестки дня. Когда я пришел туда, где сейчас помещается Союз кинематографистов СССР, то за кулисами столкнулся лицом к лицу с Саконтиковым. Он, не поздоровавшись, подошел ко мне вплотную и сказал негромко и четко нечто такое, что я запомнил на всю жизнь, слово в слово:

«Нам нужна крупная фигура — вы единственный доктор наук, ваш коллега умер в прошлом году. У вас очень удобная фамилия — она кончается на «ич».

Закончив эту тираду, он повернулся на каблуках и исчез, оставив меня в состоянии полной прострации — такого я еще не слышал ни разу. Но это было лишь начало, спектакль по сценарию Саконтикова тут же развернулся в зале. Невозможно его описать — слабый отзвук вы найдете в пожелтелом от времени номере газеты «Советское искусство», вышедшем 5 марта 1949 года. Вот он передо мною, этот экземпляр. Цитирую бесподписной отчет, озаглавленный так: «Разгромить буржуазную агентуру в киноискусстве».

«Работники советской кинематографии единодушно с гневом осудили деятельность глубоко враждебной интересам народа и советской культуры антипатриотической группы — Л. Трауберга, М. Блеймана, Н. Коварского, В. Сутырина, Н. Оттена и других, а также принесших вред своей «критической» и «теоретической» деятельностью С. Юткевича, Н. Лебедева и других.

...Заместитель министра кинематографии СССР тов. В. Щербина охарактеризовал реакционную сущность космополитизма... Трауберг готов отдать первородство советского кино кому угодно, лишь бы скрыть органическую связь нашего искусства с отечественной культурой. Его последователи — безродные космополиты Блейман, Сутырин, Оттен и другие, блокировавшиеся с юзовскими и гурвичами, так же, как и Трауберг, претендовали на идейно руководящие позиции в советском кино.

...Д. Еремин в своей речи подверг резкой критике кинодраматурга Е. Габриловича, который в своей деятельности члена редколлегии Сценарной студии совершил немало грубых ошибок, вызванных космополитическими и эстетско-формалистскими влияниями. Под крылышком Габриловича, как председателя кинокомиссии ССП, действовал Коварский. Там же, в кинокомиссии, нашел себе трибуну выученик врага народа Авербаха циничный политический интриган Сутырин.

...Г. Мдивани подробно проанализировал один из «теоретических» трудов Л. Трауберга — предисловие к американскому сценарию «Вива, Вилья», где этот антипатриот выступает, как откровенный агент Голливуда... О деятельности буржуазного космополита Блеймана рассказал на собрании актива В. Корш-Саблин.

...Слабо прозвучал на совещании голос ленинградских кинематографистов... Художественный руководитель С. Васильев, особенно в своем первом выступлении, не мог дать удовлетворительного объяснения... Собранию актива А. Роом подробно рассказал о том, как буржуазные снобы и эстеты третировали постановку патриотического фильма «Суд чести».

...Заместитель министра кинематографии СССР тов. Саконтиков в своем выступлении вскрыл сущность вредоносной деятельности группы оголтелых космополитов.

— Не все еще известно о подрывной деятельности этой группы,— говорил тов. Саконтиков.— Присутствующие на активе Блейман, Коварский и Оттен ни словом не обмолвились друг о друге, о своем сговоре против советского киноискусства. И это само свидетельствует об их двурушничестве, об их стремлении сохранить своих сторонников от окончательного разгрома... Большой и непоправимый вред принесли воспитанию нового поколения и развитию кинематографической теории приверженцы буржуазного космополитизма. Режиссер и теоретик С. Юткевич, который на протяжении ряда лет преподает во ВГИКе, в последнее время ведет работу в киносекторе Института истории искусств Академии наук СССР, вольно или невольно — для нас это неважно — является активным пропагандистом антипатриотических взглядов, и за это он должен быть призван к суровой ответственности».

И так далее. (...)

Завершил зрелище Марк Донской, как всегда, кликушествовавший. На сей раз он выкрикивал брань по адресу вчерашних друзей Блеймана и Коварского, а уж что касается меня, то наибольший успех у аудитории имел его «коронный трюк»: космополит Юткевич писал книжки про таких американских прихвостней, как Гриффит и Чаплин, и получал за это ученые степени. «Отдай доктора!» — кричал он, обращаясь прямо ко мне под одобрительно-восхищенный гул испуганных, смятенных, но все же получавших удовольствие братьев-кинематографистов... Дальнейшего я уже не слышал, так как впервые узнал, что такое сердечный приступ, и был отвезен домой.

Я впервые увидел скупую слезу у моей никогда не плакавшей жены, когда попросил ее приготовить узелок, так как был совершенно убежден, что ночью меня увезут на Лубянку. Однако этого не случилось, со многими «космополитами» разделались иначе: били, но сквозь мокрые полотенца. Так, в последовавшие после собрания дни я получил постановления двух ученых советов (из обоих институтов)

о моем исключении и еще восемь повесток о моем удалении со всех общественных постов, из редколлегий и т. д. И, как мертвый, замолчал телефон. Через несколько дней, правда, позвонил Михаил Ильич Ромм, не буду ли я против, если он возьмет во ВГИКе мою мастерскую,— тон у него был виноватый, но что я мог ответить?

Кстати, мой курс меня растрогал: ребята ввалились ко мне и заявили, что будут бороться и не предадут своего учителя, хотя один иуда все-таки нашелся: это был самый бездарный студент, успевший тиснуть в местной газете донос на меня: я, мол, заставлял учеников читать книги таких «космополитов», как Мейерхольд и Гордон Крэг. Мне стоило большого труда уговорить ребят ничего не предпринимать, так как это было абсолютно бесполезно.

Еще был звонок от Пудовкина; волнуясь, он объявил, что его заставляют где-то выступать против меня и он хочет сначала заехать и показать мне текст речи. Но он так и не появился. Зато зашли мои соседи Любовь Петровна Орлова и Гриша Александров. Он держал себя прилично, так же как и Иван Пырьев, который на следующий день после выступления Донского не пустил его даже на порог своей квартиры. А вообще именно в тот период родилось замечательное определение: «Кто такой порядочный человек? Это тот, кто делает гадости нехотя!» Но таких оказалось считанные единицы. Многие делали гадости с большой охотой — даже когда их и не просили.

Я лежал на тахте и впервые в жизни глотал сердечные лекарства. Их прописала женщина-врач из соседней поликлиники. Она соболезнующе произнесла сразу при входе: «Небось, космополит?» Я у нее был не первый. А тем временем Саконтиков развернулся во всю силу. В газете «Московский большевик» (20.III.1949) в его статье, озаглавленной так: «Очистить советское киноискусство от безродных космополитов»,— можно было прочесть следующее: «Кинорежиссер Юткевич опубликовал книгу «Человек на экране» и целый ряд статей, где он разглагольствовал о первородстве американского кинематографа, на базе которого, мол, только и могло возникнуть советское киноискусство. В своей последней работе — фильме «Свет над Россией» — Юткевич потерпел поражение именно потому, что в нем дали себя знать характерные для Юткевича тенденции космополитического эстетства и формализма».

Кстати, не надо удивляться, что рядом с моей «удобной» фамилией, кончающейся на «ич», упоминался часто и Николай Лебедев. Он попал, что называется, за компанию, так как в своем первом томе «Очерка истории кино СССР» разделил советских режиссеров на «традиционалистов» и «новаторов», что, конечно, понравиться не могло, тем более что в разряд «новаторов» попали лучшие, но заподозренные в формализме режиссеры.

Перечел написанное и тут же вспомнил, что об этом периоде есть свидетельство человека, казалось, более информированного, и потому снял с книжной полки девятый том сочинений Ильи Эренбурга и с интересом прочел следующие строки: «В январе 1949 года газеты сообщили «о раскрытии антипатриотической группы театральных критиков». Почему кампания началась со второстепенного вопроса — с театральной критики? Не знаю. Может быть, Сталину вовремя пожаловался обиженный драматург...» И далее: «Круг «космополитов» ширился: к критикам присоединили некоторых поэтов и кинорежиссеров... Преследование «космополитов» не было обособленным явлением. Арестовывали множество людей... произвол, осуществляемый Берией, был воистину всеобъемлющ. Что касается меня, то с начала февраля 1949 года меня перестали печатать. Начали вычеркивать мое имя из статей критиков. Эти приметы были хорошо знакомы, и каждую ночь я ждал звонка. Телефон замолк, только близкие друзья справлялись о моем здоровье».

Прочел я эти строки Эренбурга и горько усмехнулся: нас с писателем разделяли и годы, и пройденный путь, и жили мы хоть и на одной улице, но в разных концах, а вот поди ж ты, переживания оказались общими, да и дальше появилось в нашей судьбе нечто сходное. Эренбург вспоминает, что вынужден был написать письмо Сталину. То же пришлось сделать и мне — только повод был поострее: в конце апреля два месяца молчавший телефон зазвонил, но только лишь для того, чтобы неким секретарским голосом сообщить о заседании парткома студии «Мосфильм» двадцать шестого числа, на котором будет стоять вопрос об исключении меня из партии.

Вот тут я не выдержал и второй раз в жизни передал в кремлевскую будку, где принимали жалобы, краткое, на одной странице письмо, копия которого в моем архиве, к сожалению, не сохранилась. В нем я, напомнив свои фильмы и сказав о партийном стаже (меня приняли в кандидаты партии в 1931 году, после «Златых гор»), просил Хозяина объяснить, в чем заключаются мои «преступления».

Реакция была быстрой. Через два дня последовал звонок из ЦК партии, и знакомый голос (...) сообщил, что уполномочен передать мне следующее: никаких претензий ко мне у ЦК не имеется и я могу работать спокойно. Не успел я положить трубку, как снова звонок: бодрым голосом товарищ Большаков осведомляется о моем здоровье и просит зайти в ближайший же день. Тут же не менее звонким голосом секретарь парткома «Мосфильма» товарищ Петров столь же заботливо расспросил о самочувствии и попутно сообщил, что заседание парткома отменяется. В заключение последовало пожелание плодотворной работы.

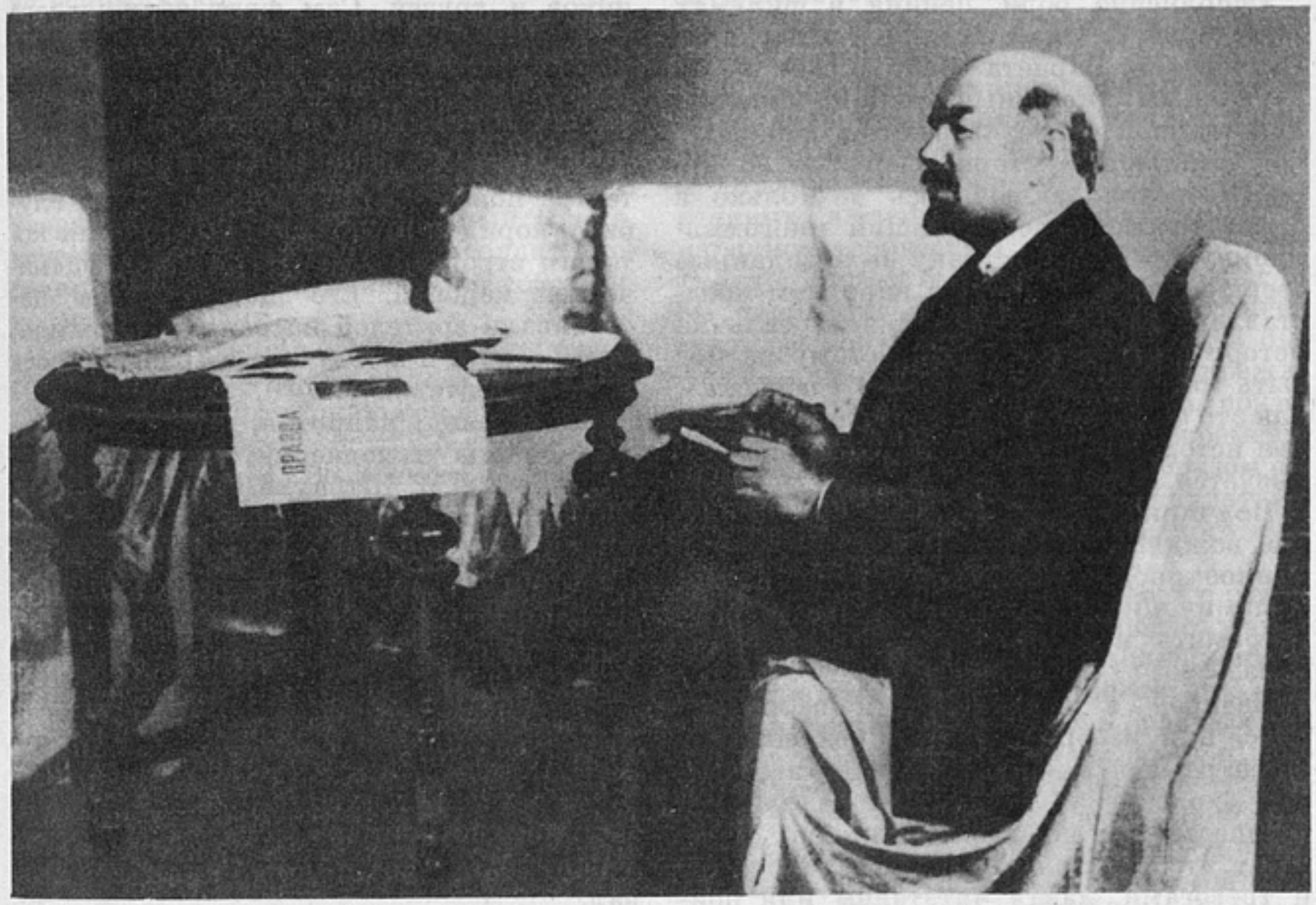
Таким образом, производственная моя судьба начала складываться благоприятно, мне была тут же поручена постановка фильма «Пржевальский»... (...) Но от всей грязи я смог отмыться только через пять лет — так осторожно и постепенно меня восстанавливали в обоих институтах. Ведь я настоял, чтобы Ученые советы отменили свои прошлые решения и обратились ко мне заново с приглашением на работу. Еще сложнее было продолжать жить рядом с теми, кто так охотно прилагал усилия к тому, чтобы сжить меня со света.

С Саконтиковым все обошлось, как по сценарию: вскоре выяснилось, что он рекомендовал одного из своих приятелей в качестве бухгалтера на работу за рубежом, кажется, в ГДР, а этот «проверенный товарищ» не замедлил сбежать в Западный Берлин. Бдительный кадровик был снят с треском, но отделался лишь партийным выговором и ушел в «подполье» — в отдел писем «Литературной газеты». Затем начал потихоньку высовываться, пролез на телевидение (...), но не ужился там и пристроился на другое, совсем уж тепленькое местечко, где можно было по-прежнему проявлять «идеологическую бдительность».

О Донском и говорить не хочется — «расплатившись» со мной сполна за все доброе, что я для него сделал, он, когда время переменилось, снова пытался дружески хлопать меня по плечу (...)

Многое можно и должно поведать еще о тех годах, которым посвящен этот раздел. Но пусть скажут и другие (...).

«Человек с ружьем», СССР (1938)



«Человек с ружьем».
В роли В. И. Ленина — М. Штраух

Свою статью о фильме «Человек с ружьем» С. Юткевич назвал «Разгадка поэзией». Опираясь на опыт фильмов 30-х годов о Ленине и революции, режиссер предрекал — было это в 1947 году,— что и дальнейшее развитие историко-революционной темы будет происходить на поэтической основе.

Тогда, наверное, трудно было предположить, что пройдет десяток-другой лет, и жизнь заставит искусство взломать некий панцирь позднейших, в том числе и поэтических, наслоений на образе революции, чтобы увидеть в ней не гармонию ритуальных символов, а драму живых идей.

Но основной вопрос сегодня к статье сорокалетней давности все-таки не в этом: поэтической ли трактовкой прошлого объясняется феномен историко-революционного фильма 30-х годов, если в конечном счете по пути поэтического ос-

---

«Человек с ружьем»

Автор сценария *Н. Погодин.* Режиссер *С. Юткевич.* Оператор *Ж. Мартов.* Художник *А. Блэк.* Композитор *Д. Шостакович.* Звукооператор *К. Гордон.* В ролях: *М. Штраух, М. Геловани, Б. Тенин, В. Лукин, З. Федорова, Б. Чирков, Н. Черкасов, С. Бирман, М. Бернес, Н. Соснин, Н. Крючков.* «Ленфильм».

мысления темы шли и мастера 20-х, однако ни одна «поэтохроника» того времени не входила в зрительский обиход с такой органичностью, с какой в 30-е и 40-е годы вошли не только фильмы М. Ромма или С. Юткевича, но и отвергнутые после XX съезда КПСС фильмы М. Чиаурели?

Исполнение роли Ленина в фильмах «Октябрь» С. Эйзенштейна и «Москва в Октябре» Б. Барнета сочли в свое время неудачным: типажный принцип исполнения пришел в противоречие с конкретикой реального исторического лица. Но противоречие заключалось не только в этом: человек, вдохновивший многомиллионную отсталую страну на невиданные свершения, становился в народном представлении кем-то большим, чем реальная историческая личность, и потому не мог быть только частью людского «пейзажа», как это было у Эйзенштейна, персонажем, чья историческая миссия еще только реализуется.

Подчинив себе взоры и помыслы, образ вождя должен был подчинить и экранное пространство, с тем чтобы, став кульминационной точкой его движения, устремить к себе энергию зрительного зала.

Недаром в таком ходу и в литературе, и в изобразительном искусстве, и в театре был в 30-е годы сюжетный мотив «ходоков у Ленина». Образ людей, пришедших к любимому вождю за сотни верст, чтобы поделиться своими радостями и тревогами, давал читателям или зрителям возможность непосредственной идентификации с собеседниками Ленина, непосредственного соприкосновения с ним.

Собственно, сценическая Лениниана и началась — если взять за отправную точку черновой вариант пьесы «Человек с ружьем», написанный Н. Погодиным к августу 1936 года,— с той самой знаменитой сцены, где солдат Иван Шадрин, вернувшись с фронта в Питер, попадает в бурлящий Смольный и беседует там по душам с нечаянно встреченным и неузнанным Лениным.

Эта сцена, ставшая основной и в пьесе, и в фильме, хотя фабульно они все-таки различны, вряд ли способна поразить зрителей содержанием диалога Ленина и солдата: Ленин, словно проверяя себя, выясняет, пойдут ли солдаты за революцией и будут ли ее защищать. Лишен текст и той самой внутренней подвижности, которая позволяет с каждой постановкой «перечитывать» его заново, открывая новый смысл.

Существеннее здесь другое — мотив солдатской байки, в которой вождь мирового пролетариата предстает перед обыкновенным смертным человеком как такой же обыкновенный смертный, вне привычного официального «иконостаса» соратников и друзей. Сам факт задушевного разговора оказывается для зрителей значимее его конкретного содержания.

Это обстоятельство не осталось без внимания первого постановщика пьесы Р. Симонова. Ленин на сцене Вахтанговского театра появлялся, пройдя через всю глубину коридора Смольного, декорация которого строилась от задней стены сценической коробки. Его шаги заранее настраивали зрителей на радостное ожидание, которое в конце концов разрешалось аплодисментами.

С. Юткевич, напротив, лишил появление Ленина в подчеркнуто сдержанном исполнении М. Штрауха какой-либо торжественности: экранная встреча с Ильичем была тем невероятнее, чем обыденнее. Однако и в фильме потрясение, пережитое Иваном, по замыслу режиссера, оказывалось столь громадным, что не могло не нарушить традиционной киноспецифики. Уже после «прозрения», когда часовой Смольного объяснял Шадрину, с кем он только что разговаривал, Иван в исполнении Б. Тенина выплескивал на сверхкрупном плане всю бездну своего восторга прямо «в фокус», в зрительный зал.

Пьеса Н. Погодина развертывалась как своеобразная феерия, в которой калейдоскопическая сменяемость бесчисленных действующих лиц, очерченных сочно, но бегло, непременно бы привела к ощущению мельтешни, если бы не то напряжение, которое рождалось после встречи с Лениным. Позднее оно отыгрывалось в кульминации, когда Шадрин агитирует солдат Керенского перейти на сторону революции, рассказывая им об эпизоде в Смольном.

И здесь диалог не более чем условность, а эстетическое переживание заключено не в тексте и не в его интерпретации, но в самом воспоминании о встрече с Лениным.

Как дети после сильного эмоционального потрясения обязательно возвращаются к нему в игре, так и пьеса, повинуясь схожему психологическому механизму, дает зрителям возможность вторичного переживания.

И в этом фильм С. Юткевича реализуется даже последовательнее пьесы Погодина. Если для нее еще важны логические доводы, как, скажем, в сцене той же агитации солдат, где все-таки решающее, хотя и достаточно формальное, воздействие на них оказывают декреты Советской власти, то в фильме о них даже не вспоминают.

Любопытно и другое: в момент ареста Шадрина, во время агитации, пришедший вместе с ним рабочий Чибисов даже не пытается защитить своего классового друга от опасности, а, хитро улыбаясь, исчезает. Разумеется, это не бегство — это уверенность, что магическое имя вождя, встречей с которым осенен солдат, победно разрешит ситуацию. Так, собственно, и происходит.

Сергей Юткевич с его обостренным вкусом к условному, надо полагать, ощутил почвенную фольклорную основу «Человека с ружьем», хотя, может быть, и не до конца осознал ее. Во всяком случае задачу воссоздания на экране образа Ленина в уже упомянутой книге он сформулировал для себя с завидным самоограничением: образ Ленина легендарен. Значит, разгадка поэзией — это разгадка фольклором?..

В отличие от фильма Н. Погодина и С. Юткевича фильм «Ленин в Октябре» А. Каплера и М. Ромма снимался как хроника октябрьских дней. Но вот что характерно — в композиции картины исторически выверенные, как казалось тогда, эпизоды нанизаны, как на стержень, все на тот же народный мотив «приближения к Ленину».

Какой он, Ленин? Об этом спрашивают в письме из деревни, робко интересуется жена рабочего Василия, самого Ленина выспрашивают в Смольном. Наконец, этот же мотив определяет и линию филера: охранка тоже, хотя и по-своему, интересуется личностью Ленина.

В сознании мироедов вождь революции — «рыжий да рябой», в сознании бедняков и пролетариев — «головастый, большой, самостоятельный мужчина». В этой сказочной антиномии побеждает как будто бы реалистическое начало. «Обыкновенный!» — в финале фильма кричит кто-то из переполненного зала, где провозглашается Советская власть.

С таким же восторгом — «обыкновенный!» — по существу говорит об Ильиче и солдат Иван Шадрин. Только проясняется ли таким образом «земное» происхождение вождя, с именем которого умирают солдаты революции и в том, и в другом фильме? Не выглядит ли противоречие «сказочный — реальный» такой же условностью в рамках легендарного постижения образа, как, скажем, комически решенная сцена спиритического сеанса в доме Сибирцева, с той только разницей, что вторая условность осознана, а первая разве что угадана?

Наверное, не так уж далек был от истины И. Попов, когда писал, что «для понимания сильных сторон фильмов о Ленине и Сталине надо обратиться к образам великих людей, уже запечатленных в народном творчестве»[1].

Автор статьи был бы совсем прав, если бы подразумевал под народным творчеством не конъюнктурные вышивки и былины «про двух соколов», а прежде всего ту особую восприимчивость зрителей 30-х годов к фильмам своего времени, порою самым фантастическим образом сочетающим архетипы народной культуры и новейшие постулаты из «Краткого курса».

Стал ли исключением «Человек с ружьем»? Как будто бы фильм разделил общую судьбу историко-революционных фильмов тех лет, скалькировав М. Геловани в роли Сталина (речь, разумеется, идет о полном варианте фильма) в наиболее расхожих его функциях и мизансценах. В сравнении с пьесой трансформировалась фольклорная подоплека в сторону актуальной для тех лет темы бдительности. По существу Иван Шадрин проявляет человечность, позволяя генералу в несколько карикатурном рисунке Н. Черкасова проститься с конем, а тот сбегает. Вывод...

И все-таки главная тема фильма связана только с Лениным. Видимо, не случайно фильм так долго шел к зрителю и не получил официального признания, если под таковым понимать Сталинскую премию.

Исключает ли сказанное фильм Н. Погодина и С. Юткевича из типологии кинематографа 30-х годов? Или, наоборот, подчеркивает наиболее противоречивые его черты?.. Разгадка поэзией обернулась загадкой мифологии.

Вячеслав Шмыров

[1] «Искусство кино», 1939, № 3, с. 26.

Иллюзион

«Андалузский пес», Франция (1928)

«Андалузский пес»

В 1925 году молодой испанец Луис Бунюэль приехал в Париж. Волей случая ему удалось завязать связи в одном из лучших журналов, посвященных вопросам искусства, «Кайе д'Ар», где он начал писать в основном о кинематографе. Кино влекло его все более настойчиво. После работы ассистентом у известных мастеров Жана Эпштейна, Анри Этьевана и Луи Нальпаса Бунюэль решил сделать свой собственный фильм, который, как позже утверждал режиссер, «родился из встречи двух сновидений». Начинающий кинематографист приехал на несколько дней погостить к своему другу, молодому художнику Сальвадору Дали. Он рассказал Дали свой сон: длинное облако пересекает лунный диск и одновременно бритва разрезает человеческий глаз. Дали поведал Бунюэлю о своем ночном виде-

---

«Андалузский пес» («Un chien andalou»)
Авторы сценария *Луис Бунюэль, Сальвадор Дали.* Режиссер *Луис Бунюэль* при участии *Сальвадора Дали.* Оператор *Альбер Дюверже.* В ролях: *Пьер Бачев, Симон Марей, Жем Миравиль, Луис Бунюэль.*

нии — руке, кишащей муравьями. Друзья решили сделать фильм, который включал бы все эти образы. Сон Бунюэля стал прологом к «Андалузскому псу».

Деньги дала мать Бунюэля, через неделю был готов сценарий, а съемки на студии Бийанкур продолжались две недели. Оператором был Альбер Дюверже, работавший у Эпштейна. Одну из главных ролей сыграл молодой премьер французского кино Пьер Бачев, которого Бунюэль узнал во время работы с Этьеваном и Нальпасом. Дали появился на съемочной площадке лишь в самые последние дни, но успел поставить один из наиболее загадочных и шокирующих эпизодов, тот, где герой втаскивает в комнату два рояля, на которых лежат гниющие трупы ослов.

Фильм сознательно строился как серия экстравагантных образов, иррациональных по существу и, по выражению Бунюэля, «не поддающихся никакому рациональному, психологическому или культурному объяснению». Сновидческий характер образности фильма сближал его с поэтикой сюрреализма, превратившего бессознательное в основную сферу художественного исследования. Бунюэль и Дали увлекались сюрреализмом и мечтали познакомиться с членами сюрреалистской группы. «Андалузский пес» предоставил им такую возможность. Сотрудник «Кайе д'Ар» Териад познакомил Бунюэля с американским художником, кинематографистом и фотографом Мэном Реем — активным участником сюрреалистского движения. Мэн Рей и Арагон посмотрели фильм и энергично занялись его судьбой. Благодаря их участию на премьеру «Андалузского пса» в студию «Урсулинки» сюрреалистская группа явилась в полном составе. Кроме того, в зале присутствовали Пикассо, Ле Корбюзье, Жан Кокто, Жорж Орик и другие. Премьера прошла триумфально. Бунюэль и Дали были единодушно приняты в группу сюрреалистов, их имена стали известны. Успех фильма был так велик, что купивший копию кинотеатр «Студия 28» показывал фильм без перерыва в течение восьми месяцев.

Единодушное и безоговорочное принятие фильма сюрреалистами (явление нечастое) свидетельствовало о полном совпадении «Андалузского пса» с принципами сюрреализма. С тех пор и поныне первый фильм Бунюэля рассматривается как ярчайший пример сюрреалистского кинематографа. Сквозь призму сюрреалистской поэтики фильм и должен читаться. «Манифест сюрреализма», написанный в 1924 году организатором группы Андре Бретоном, содержит гневные инвективы против «логики», определяющей человеческое сознание. Под «логикой» Бретон понимал те интеллектуальные клише, которые формируются в культуре и связаны с «узкими рамками» повседневного опыта. «Под соусом цивилизации, под предлогом прогресса мы пришли к запрету (...) любого способа поиска истины, который не соответствует общепринятому»,— писал Бретон.

Но такая установка вовсе не означает, что сюрреалистские тексты вообще лишены всякой логики. Вместо традиционной, связывающей предметы и понятия «по смыслу», возникает иная логика, например, та, что связывает предметы по их внешнему подобию. Категория внешнего подобия, так называемого «симулакрума», становится одной из центральных для сюрреалистской поэтики.

Такая логика сочленений декларирована уже в прологе к фильму, где облако, пересекающее луну, сближается с бритвой, разрезающей глаз, именно на основании внешнего подобия этих действий. В иных случаях логика внешнего сходства работает более опосредованно и прихотливо. Рассмотрим, например, то, как включается в фильм сновидение Дали, давшее импульс к созданию «Андалузского пса»: ладонь, из которой вылезают муравьи. Сразу за этим кадром с помощью наплывов следует целая цепочка, казалось бы, никак не связанных с ним изображений: волосы под мышкой лежащего на пляже человека, морской еж на песке и отрубленная рука.

Муравьи, вылезающие из раны на ладони, по своему внешнему сходству уподобляются крови. Это необычное уподобление неоднократно встречается в сюрреалистской поэзии. У Бретона, скажем, есть такая фраза: «Этот исследователь борется с красными муравьями своей собственной крови». В «Магнитных полях» Бретона-Супо обнаруживается сходный образ: «Открываешь мозг — там красные муравьи».

Но муравьи могут ассоциироваться и с другими темами, темой гниения, например. Чисто внешне они часто в картинах Дали уподобляются, например, волосам. Таким образом, переход от кишащей муравьями раны на ладони к волосам под мышкой может читаться как своего рода метафорический сдвиг, нанизанный

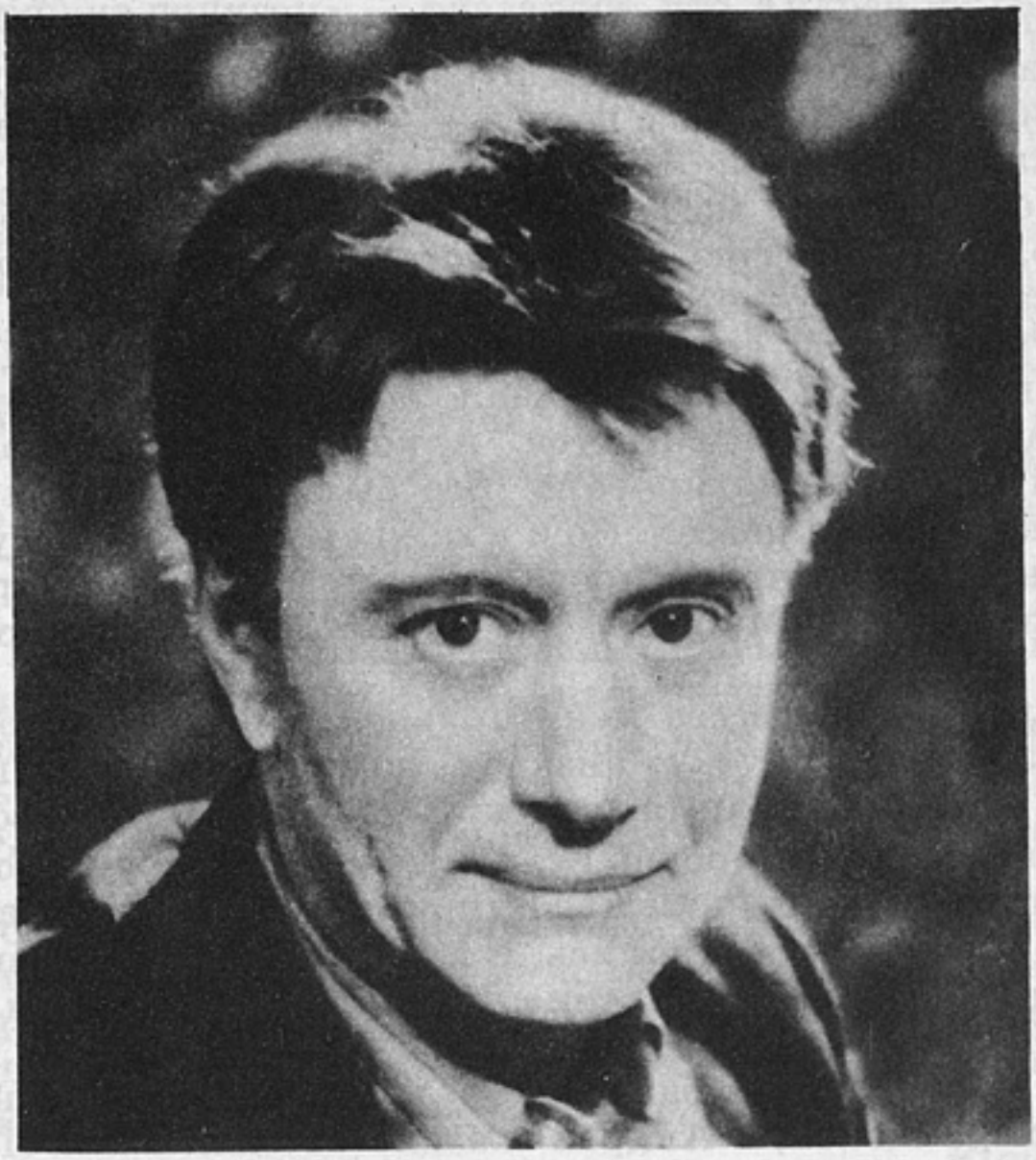
на внешнюю метаморфозу муравьев, переходящих от ассоциации с кровью к ассоциации с волосами. Далее по такому же внешнему сходству с волосами в монтаже подверстывается морской еж, как и прочие морские животные, в сюрреалистском бестиарии трактуемый как символ метаморфозы. Отрубленная рука, с которой играет андрогин, отсылает не только к руке с муравьями, но и непосредственно связана с морским животным (часто рука по внешнему подобию соединялась, например, с морской звездой): в следующем эпизоде андрогин кладет руку в коробочку, которая в финале фильма возникает вновь на морском берегу в волнах прибоя. Так сновидение Дали постепенно погружается в текст, обрастая целым пучком ассоциаций, странных контекстов, основанных на метаморфозе полисемий. Так, чуть позже волосы из-под мышки героини (Симон Марей) неожиданно появляются на губах Бачева, который стирает линию собственного рта рукой. В тексте же Бунюэля, написанном незадолго до «Андалузского пса», «Усы Менжу», усы знаменитого актера сравнивались с насекомыми. Таким образом, странный жест, когда Бачев стирает ладонью губы, может читаться как «пожирание» губ муравьями с его руки, остающимися на лице героя в виде волос.

Каждый первоначальный образ в фильме предстает как всплеск подсознания, но связь образов между собой подчиняется необычной логике взаимосцеплений, где каждый элемент может быть заменен его аналогом — «симулакрумом». Так строятся цепочки подмен: волосы — муравьи — кровь, за которыми проступают две главные темы фильма: смерть и эротика, табуированные классической европейской культурой, а потому особенно важные для сюрреалистов.

Тема смерти может проступать сквозь самые загадочные образы. В начале фильма героиня вдруг в панике отбрасывает книгу с репродукцией картины Вермеера Дельфтского «Кружевница», и сразу вслед за этим на улице погибает травестированный под женщину велосипедист. «Кружевница» в данном случае выступает как знак приближающейся смерти. Этот странный символический ход, по-видимому, был позаимствован из романа Марселя Пруста «Пленница», где один из персонажей — Берготт умирает сразу же после того, как он увидел пейзаж Вермеера. Связь Вермеера со смертью активно развивает Дали, мифологизируя одну из характерных черт творчества голландского художника — его страсть к изображению жемчуга. В статье «Световые идеи» Дали сближает жемчужину с черепом (во французском языке череп «crâne» и перламутр «nacre» — анаграммы) и утверждает, что живопись жемчуга у Вермеера выражает «световое чувство смерти». А отсюда уже один шаг до экстравагантного использования картины Вермеера в фильме, безусловно связанном и с другими вермееровскими мотивами. Героиня, отбрасывающая в ужасе книгу, украшена жемчужным ожерельем. Когда герой гибнет вторично, он падает, хватаясь руками за обнаженную женщину, сидящую в лесу и также украшенную жемчугами. Сразу же за этой сценой в фильме возникает крупный план бабочки «атропос», несущей изображение черепа между крыльев. Атропос — имя одной из парок, обрезающей нить жизни (сравните с профессией кружевницы). Неожиданно та же тема черепа возникает и в поставленном Дали эпизоде с ослами на роялях. Рояли в данном случае выступают в качестве «симулакрумов» черепа — клавиши напоминают зубы, а замысловатая форма рояля — черепную коробку. Не случайно на клавиши свешиваются головы мертвых ослов, чьи зубы «вторят» белым рядам перламутровых клавиш. (Сравнение черепа, рояля и арфы многократно будет встречаться и позже в работах Дали: «Мягкие черепа и черепная арфа», «Девушка с черепом», «Средний атмосфероцефальный бюрократ в позе доения молока из черепной арфы» и т. п.). Так странные сновидческие образы объединяются в единый текст, и «Андалузский пес» приобретает целостный, хотя и не без труда читаемый, смысл.

Но даже если общий итог эксперимента молодых испанцев и представляется далеко не однозначным, нельзя не признать, что «Андалузский пес» остается одним из самых радикальных, хотя и утопических, опытов, ориентированных на революционное обновление кинематографического сознания.

Михаил Ямпольский



Андрей Миронов

Когда снимаешься с интересными, творческими людьми — это праздник для каждого. Андрей Миронов был актером, работать с которым всегда интересно; он будоражил, настраивал, создавал атмосферу непринужденности, доверия. Удивительным Андрей был, и когда мы снимались, как говорится, в одном кадре, и когда мы с ним просто общались, вне съемок.

Впервые я встретился с ним тогда, когда он снимался у Рошаля в фильме «Год как жизнь», играл молодого Энгельса. Мне казалось это странным: «Как же так? Он — такой эксцентричный, и вдруг Энгельс». Когда меня с ним только познакомили, я не мог относиться к нему иначе, чем как к сыну Мироновой и Менакера — известных актеров, актеров моей юности. Для меня они были эстрадные боги. И вот их сын. Невольно смотрел на него по-особому. Сам же Андрей страшно не любил, когда о нем говорили как о сыне Мироновой и Менакера. Он бесился при этом и говорил: «Я прошу, не надо. Я — просто Миронов, и все, и никаких разговоров быть не может».

Он злился ужасно. И я однажды пошутил над ним. Когда мы снимались в «Бриллиантовой руке», в Баку, нашу съемочную группу пригласили в гости актеры местного драматического театра и устроили нам вечер. Мы сидели за столом, я произнес тост: «Товарищи! Вы все знаете, что есть замечательные артисты — Миронова и Менакер. Так вот, здесь присутствует... (Миронов весь позеленел, замер)... артист Анатолий

Папанов, за которого я поднимаю этот тост!» Миронов мне кулак показывал, а вся группа смеялась, потому что все знали его слабость.

Помню, на «Бриллиантовой руке» мы с ним долго спорили. Андрей мне говорил: «Вам повезло с песней — ее все будут петь, а мою не будут». Я возражал: «Почему? Песня прекрасная, и мы ее в группе уже поем». «Нет,— уверял меня Андрей,— ваша все равно быстрее дойдет». Интересно, что его песню Гайдай хотел убрать, хотя фонограмма была уже записана. «Получается вставной номер», — говорил он. Но мы всей группой упрашивали его оставить песню. Когда эпизод стали снимать и Миронов под фонограмму начал танцевать, для меня было просто открытием то, как он двигается. А когда сделали первый дубль, вся съемочная группа аплодировала. Все были удивлены и поражены, его выступление захватило всех. Но и в каждом следующем дубле он находил что-нибудь новое, импровизировал. После выхода на экран «Бриллиантовой руки» звезда Миронова на небосклоне стала подниматься, его признали.

Конечно, больше всего меня привлекал в нем его юмор. Он любил острить, сам ценил шутку, анекдот, комическую ситуацию. Как-то на съемках я вспомнил старый одесский анекдот. Мать говорит мальчику: «Вот, Яшенька, учись хорошо. Если будешь хорошо учиться, то в честь тебя назовут какую-нибудь вещь. Например, назвали Сёма-лет, Пиня-сос, Циля-визор; люди прославились, и в честь них дали названия». Андрей тут же подхватил: «Беня-диктин». И пошло... Мы изощрялись как могли, а выиграть должен был тот, кто придумает последним, когда уже все иссякнут. И вот, когда фантазия у всех истощилась, ночью раздался у нас в номере звонок, и Андрей сказал: «Семья: мама-Лыга, папа-Роса, Апель-сынчик». Сказал и положил трубку. Его признали победителем.

Помню, мы возвращались из Баку со съемок (снимались в старом городе, на берегу: ветер и песок, песок...). И вот вечером сели в поезд и поехали. Мы с Андреем были в одном купе. Все легли спать. Через какое-то время я вдруг проснулся, посмотрел в окно и закричал: «Смотрите, травка, травка!» И с верхней полки раздался спокойный голос Андрея: «Озверевший лирик».

Он рассказывал в лицах, изображал всех, перевоплощался... Это было неповторимо!

После «Бриллиантовой руки» мы с ним часто встречались на концертах, которые проводились по линии Бюро кинопропаганды. Мы выезжали небольшой группой (Папанов, Миронов, Голубкина и я) на два-три дня. Меня Андрей поражал тем, что, выходя к зрителю, выкладывался весь, уходя со сцены мокрым. Отдавал все, что имел, что мог, как будто выступал в последний раз. Он все делал с полной отдачей и жил с полной отдачей. А когда вдруг неожиданно снялся в фильме Германа «Мой друг Иван Лапшин» и так прекрасно сыграл Ханина, то все вдруг поняли, насколько еще Миронов не исчерпал свои возможности как актер. Не только комедийный, но и драматический.

Меня всегда подкупала его интеллигентность, его воспитанность; он был вежлив, тактичен, умел слушать другого. Андрей любил детей, и дети любили его, тянулись к нему, он шутил с ними. Он был человеком веселым, а глаза были грустные. Иногда задумывался вдруг и так грустно смотрел: «Вы знаете, Юрий Владимирович...» И говорил что-то отчаянно смешное.

Как-то раз пришел он к нам в цирк. Рядом была комната, где в больших клетках находились говорящие дрессированные попугаи. Я предложил Андрею: «Хочешь их посмотреть?» — «Да все это

ерунда — говорящие попугаи»,— оказалось, что Андрей ни разу в жизни не видел говорящего попугая. А с попугаями работала жена Кио Иоланта. Она попросила Андрея сказать: «Здравствуй, попочка». Андрей сказал. И вдруг попугай закричал: «Здравствуй, до-р-р-р-огой!» Никогда не забуду лицо Андрея! Он побледнел, он был настолько напуган, потрясен: «Это обалдеть, товарищи! Он говорит, как человек. Здравствуй, попочка!» А попугай опять: «Здравствуй, до-р-р-р-огой!» После спектакля Андрей говорит: «Можно, я еще раз поговорю с попугаем?» Для него это была такая радость, такое открытие. Потом он мне звонил: «Эти с попугаями уехали? Привет попугаю передайте».

Когда год или два назад я встретился с Андреем на «Мосфильме», меня поразило, каким он стал озабоченным, нервным; я говорил с ним и чувствовал, что думает он о чем-то другом.

Последнее время я звонил ему, спрашивал: «Как дела?» Он отвечал: кручусь, масса дел, замотан, готовим новую пьесу, съемки...

Он прожил короткую, но очень насыщенную жизнь. Кто знает, может быть, организм не выдержал этой насыщенности. Надо иметь крепкое, очень крепкое здоровье, чтобы выдержать такую нагрузку — и физическую, и психологическую,— ведь каждая встреча со зрителями, каждая съемка берут столько энергии, сил...

Раньше, вспоминая Андрея, я невольно улыбался, и у меня появлялось ощущение радости, которую я испытывал при общении с ним. А сейчас, если мне говорят: «Андрей Миронов»,— становится так не по себе... Вообще, когда люди уходят — ужасно, но когда молодой...

Вспоминаю Андрея с любовью, но с грустной...

Юрий Никулин

Итальянская панорама

Перед вами «Итальянская панорама» — составленный из очерков, интервью и рецензий обзор сегодняшнего положения дел в итальянском кино. Авторы «Панорамы», как, вероятно, почувствует читатель, по-разному оценивают состояние итальянского кинематографа середины 80-х годов. Мы сознательно не пошли на то, чтобы унифицировать противоположные точки зрения, полагая, что таким образом читатель получит более объективное представление об этой кинематографии на нынешнем витке ее развития.

Н. Зоркая

Коридор памяти

Пожалуй, с памятных 1950-х, когда своими первыми кинонеделями в СССР нас покорил итальянский неореализм, кинематографическая Италия не представала на советском экране в таком разнообразии и блеске талантов первой величины. Несомненно (наряду с польской) это была лучшая из программ, предложенных странами — участницами фестиваля. Вокруг сверкающего «Интервью» Феллини — плеяда славных имен и звонких названий на афишах «Панорамы», опять и опять свежесть, серьезность, новизна путей и продолжение традиций. Стойкая и давняя любовь москвичей к итальянскому кино получила пищу на разные вкусы.

Грустная и мужественная исповедь молодого священника в прозрачной, чистой живописи фильма «Месса окончена» — запомним внушающее надежды имя: режиссер, он же актер-протагонист Нанни Моретти. Притча-фантазия братьев Тавиани, в которой библейскую торжественность рассказа не смущают голливудские чудеса из папье-маше, а к древнейшему вселенскому граду-вертепу обращаются запросто: «Доброе утро, Вавилон», ибо это Вавилон-кинодекорация из бессмертной гриффитовской «Нетерпимости». Испанизированный, напитанный темпераментом Габриэля Гарсиа Маркеса прежде суховатый Франческо Рози — в кровавой «Хронике объявленной смерти». Дамиано Дамиани, который свое «Расследование» на сей раз решил посвятить одной очень давней — при Понтийском Пилате — казни и таинственному исчезновению тела распятого из пещеры, где был он схоронен в белых пеленах.

Прибавим еще и «Двадцатый век» Бертолуччи на ретроспективе «Идеи Октября и мировой кинематограф», гигантскую кинофреску, которая и по прошествии немалого срока вновь поражает мощью своих массовок, воздухом, ширью, ветром.

Фильм «Семья» Этторе Сколы — тоже своего рода «Двадцатый век», хотя и полная противоположность той, уже давней ленте. Действие, обрамленное двумя групповыми семейными фото 1906 и 1986 годов, вбирает в себя жизнь трех поколений итальянцев. Но если у Бертолуччи на пленэре крестьянской провинции Эмилии развертываются классовые бои нашего столетия, а каждый персонаж, могучий и скульптурный, олицетворяет какую-либо политическую идею — универсум у Сколы сужен до одной-единственной квартиры. Одна деко-

---

«Семья» («La Famiglia»)

Сценарий *Руджеро Маккари, Фурио Скарпелли, Этторе Скола*. Режиссер *Этторе Скола*. Оператор *Риккардо Ароновича*. Композитор *Армандо Тровайоли*. Италия — Франция, 1986.

«Семья», режиссер Этторе Скола

рация, традиционный, обжитый до мельчайших деталей, до пылинок интерьер, за два с минутами часа длительности — всего несколько наружных планов: балкон дома напротив, подъезд казенного учреждения, снятые из окон той же квартиры. Все — внутри этого обыкновенного многокомнатного и заселенного городского жилища, переходящего от отцов к сыновьям.

Никто ничего не обозначает кроме того, что значит сам. Самоценность каждого персонажа никак не умаляется оттого, что показаны люди вполне заурядные, а семья, чьи поколения живут умственным трудом (художник, ученый-гуманитарий), не подарила миру ни гениев, ни властителей дум. Печатью избранничества не отмечен и самый главный (а главные, важные здесь все) герой, филолог, университетский профессор по имени Карло, чьей биографией и датировано время картины: первое фото, начало семейного киноромана,— день его появления на свет, финал — восьмидесятилетний юбилей, когда седовласого патриарха окружает «племя младое, незнакомое», внуки и правнуки, многих из которых он уже не знает в лицо. Безупречно мастерство подмены исполнителей: сначала мальчика, далее юноши и наконец Витторио Гассмана, предельно точного, правдивого в психологической проработке и филигранной отделке роли.

Между вехами начала и конца не вместилось ничего иного, кроме целой жизни человеческой. И никакими экстраординарными событиями, катаклизмами, остроконфликтными ситуациями не взрывается течение этого семейного киноромана, беспримерного по временно́му размаху. Детство с его трудностями адаптации в сем мире, бравурная юность надежд, соперничество братьев, сестер, похороны и крестины, уход из дома сына-первенца, приезды, отъезды, сокровенные обиды, любовь, одиночество, скудение чувств, тоска — Скола берет в объектив величины простые и общезначимые. Сюжет фильма — это и есть движение неотвратимого времени, длительность жизни изо дня в день, из года в год, из десятилетия в десятилетие.

По множеству мельчайших примет можно проследить смену эпох: моды, манера поведения, лексика, сервировка стола, настроение. Но если не считать рокового старения одних и возмужания,

вступления в жизнь других обитателей квартиры, то статика, устойчивость преобладают над динамикой. Громы и бури столетия, бушующие снаружи, отзываются здесь косвенно, микшируются фамильными коврами: семья, чей портрет в интерьере воссоздает экран, словно бы обладает секретами звукоизоляции, способна нейтрализовать внешние влияния. У нее свои вехи, свои красные и черные дни.

В статьях советских критиков, посвященных «Семье» (после Канна, после XV МКФ), режиссеру предъявляли претензии: что же, дескать, все за закрытой дверью, а где большой мир, где трагедии Италии? Где, например, фашизм? Или две мировые войны, которые пришлись на биографии этих вот экранных героев? — вопрошали наши критики, которые только что присвоили звание лучшего зарубежного фильма года «Балу» того же Сколы. А там, как известно, ход истории Франции — 20-е годы, короткую пору Народного фронта, войну, оккупацию Парижа, изгнание фашистов четко датировали песни-знаки, вытесняя друг друга с эстрады маленького французского танцзала.

Милые, это смешно! Ну ведь не нам же учить современной итальянской истории итальянца Этторе Сколу, ангажированного художника, посвятившего свое творчество именно этому предмету, активного антифашиста и к тому же члена ИКП. Скола и без наших ценных указаний достаточно успешно осмыслил исторические события — вспомним его картину «Мы так любили друг друга». Немало поведал он миру и о том, как отражались трагические зигзаги итальянского двадцатого века в духовном сознании нации, разных ее слоев — от социального «дна» в «Отвратительных, грязных, злых» до интеллектуальной элиты в «Террасе».

Любопытно, что режиссер с течением лет все более тяготеет к своеобразной камерности. Он сознательно помещает своих персонажей в некое локальное пространство, чтобы киноаппарат-наблюдатель просвечивал людские отношения с близкой дистанции. В этом смысле Скола, будучи учеником и продолжателем мастеров неореализма на новой стадии социального киноисследования, отошел от классической разомкнутой структуры неореалистических картин, где двор, улица, многоквартирный дом представительствовали, так сказать, от имени народа, общества в целом. Режиссер ощутил необходимость рассматривать социальную ткань подробнее и как бы сквозь лупу. Из панорамы он высвечивает фрагмент, из общего плана — средний и крупный. Так, в фильме «Необычный день» он извлек из типичного городского жилища муссолиниевской постройки одну лишь квартиру-клетку, в которой как пленные птицы бьются двое, мужчина и женщина (София Лорен и Марчелло Мастроянни), но возникало и третье «действующее лицо» — радио фашистских лет с его помпезными речами и бодрыми маршами: «голос Власти, Учителя, Вождя», как пояснял постановщик.

Иные дни — иные песни в «Бале». И если «Семья» — картина тихая, почти без звукового фона и без шума улицы, если в профессорском жилье — пространстве фильма — свой микроклимат, такова, значит, воля автора. У художника ранга Сколы не может быть просчета в столь принципиальных решениях. Изволим же уважать авторский замысел, постараемся его понять. Это, кстати, и будет первым в данном случае шагом к перестройке нашего критического мышления, о чем сейчас так много говорится. В области рецензирования фильмов, сделанных выдающимися мастерами Запада, нам следует в первую очередь избавиться от поучительно-брюзгливого тона.

«Относительная самостоятельность» семьи (воспользуемся марксистским термином), ее незавербованность или неполная завербованность государством, общественной конъюнктурой — это и есть феномен, привлекший Этторе Сколу в новом фильме. Он наблюдает семью-микрокосм, семью-дерево, отмирание одних ветвей, цветение других, вечное обновление, так сказать, «внутри вида», за счет соков из глубинных, а не только верхних, сегодняшних, пластов почвы.

Исключительная конкретность изображения (до фасона туфель, до формы бисквитов) каким-то непонятным образом сочетается с возможностью подстановок, со свободой ассоциаций. Смотришь на эту римскую семью с ее тремя тетушками, старыми девами, дедушкой, с юношей сыном, ни с того ни с сего влюбившимся в рыжую, веселую и веснушчатую средних лет венгерку с балкона напротив,— все далекое, чужое, а почему-то видишь уютные московские старые семьи, и свою родню, у кого она есть, и родню отсутствующую, если разметали ее наши

революции и войны. Потому что Скола сумел рассказать не только об одной семье из города Рима, но еще и о семье как любой ячейке жизни, как бесконечной ценности и хранительнице культуры, традиции.

«... Его герои очерчены внешними штрихами, а мы постигаем их изнутри. Они ходят, пьют, говорят пустяки, а мы видим бездны духа, сквозящие в них»,— слова Андрея Белого о Чехове.

Может быть, персонажи из «Семьи» и не совсем похожи на русских провинциальных мечтателей, чудаков-идеалистов, но чеховская манера припоминается закономерно. Чехов ныне есть сознательный ориентир и для Сколы, и для Витторио Гассмана. Скола признается, что его собственный обвинительный тон в «Террасе», его раздражение в адрес своей среды — итальянской интеллигенции, а значит, и себя самого — сегодня кажутся ему нескромными: «Нужно больше смирения. Всмотритесь в Чехова. Он никогда не думает о себе... Гениям всегда близки чувства и страдания других людей. Истинный гений думает о других. Автор должен стремиться быть таким же»[1].

«Смирение», «честность», «скромность» — новые слова в лексиконе Этторе Сколы. Никаких эффектов, наездов, ракурсов, ничего нарочитого, педалированного. Но, как и ранее у Сколы, есть великие минуты, миги «чистого кино», только кинематографу доступные поэтические образы, тончайше вкрапленные в видимость добротной экранной прозы. В «Любовной страсти» таким «мигом» была, например, пауза перед выходом героини, женщины с уродливой внешностью и талантом всепоглощающей любви. Обед в какой-то отдаленной крепости, куда прибыл служить молодой офицер (дело происходит в XIX веке), ждут появления сестры хозяина, и по экрану проносится, пробегает некий блик, всплеск белой ткани — то ли облако фаты, то ли край савана. Ждешь женщину в белом платье, но через несколько секунд с высокой лестницы она сходит в глухом черном. Предчувствие трагедии, знамение смерти...

Образ Любви, Женщины в «Семье» раздвоился. Первой появляется в доме Карло смешливая, кокетливая, вся в кудряшках Беатриче — студентка, коллега (но мало, мало волнует ее филология!), невеста, молодая жена, мать-подружка, веселый и добрый дух этого дома: в этой роли Скола снял свою постоянную актрису Стефанию Сандрелли.

Но вслед за нею, как порыв ветра или бурная волна, врывается с ярким и смуглым румянцем, с ослепительным блеском огромных черных глаз другая избранница, пианистка Адриана, родная сестра Беатриче. Всякий раз, и пока ее играет очаровательная, как сама юность, Сесилия Дацци, и когда ее сменяет Фанни Ардан,— появление Адрианы в доме сопровождает гроза за окном, стук распахивающегося окна и полнозвучные рулады фортепьянной музыки. Они словно убегают вместе с ее уходом, зовут Карло куда-то вдаль, где концертирует она «на Севере — в Париже», как говорила пушкинская Лаура. Что делать Карло?

Трактовка этой общезначимой жизненной драмы, которую более охотно почему-то называют «пресловутым любовным треугольником», у Сколы диаметрально противоположна исходу сюжета, данному, например, той же Фанни Ардан в похожей роли у Трюффо — в его «Соседке». Нет, не слияние с любимой, пусть и ценой смерти, разбив все путы, а покорность свершившейся ранее судьбе, тем вещам, что сильнее страсти: жалости, дружбе, долгу. Тихо уходит из жизни, словно засыпает, та, первая, тихая, добрая Беатриче, а Адриана постепенно превращается в сухую, костистую, почти глухую старуху.

Любовь ушла, осталась память. Есть в картине Сколы еще один, может быть, самый важный поэтический образ, рождающийся из обыденной прозы быта, обстановки. Это длинный коридор квартиры. Несколько раз на протяжении действия в неких паузах возникают его пустые планы в разном освещении. Кажется, что порой вместо тупика-стены в конце его мерцает просвет куда-то. Скола сказал, что скорее всего это «коридор памяти», у одних он бывает более коротким, у других — долгим. Память автора «Семьи», любовь к людям сделали такой яркой, свежей, стереоскопичной экранную жизнь восьми десятилетий. Нет, это не «ретро», не ожившие страницы семейного альбома, это спасенное от гибели и тлена наше Вчера.

[1] «Premiere», Mai 1987, 222

Владимир Дмитриев

Доброе утро, утопия

**«Доброе утро, Вавилон»,
режиссеры Паоло и Витторио Тавиани**

Нельзя сказать, что новая кинопритча братьев Паоло и Витторио Тавиани «Доброе утро, Вавилон» свободна от грехов, которые тянулись за режиссерами еще с шестидесятых годов и столь часто повторялись, что из грехов превратились в особенности творческого почерка. Среди этих «грехов» или «особенностей» назовем занудное морализирование, надоедливый параллелизм действия, визуальное эстетство, не всегда подкрепленное творческой необходимостью, наконец, хрупкость самого здания фильма, сделанного из традиционного материала, но вынужденного прогибаться под тяжестью венчающей его, подобно крыше, семиотической конструкции. Все так. Картина Тавиани столь же кризисна, как подавляющее большинство последних работ крупнейших итальянских мастеров, и столь же сориентирована в прошлое, а не в будущее, и столь же тяготеет к привычному набору приемов. Правда, к счастью для режиссеров, их лента не кренится ни в сторону нарциссистского бессилия, как «Интервью» Федерико Феллини, ни в сторону ностальгической геометричности, как «Семья» Этторе Сколы, и остается произведением живым, хоть и с ослабленным током крови. О живом же и думать, и писать интересно.

В отличие от многих своих коллег, лишь притворяющихся образованными людьми и ведущих полемику с великими умами современности или ушедших веков на уровне бытовых разговоров и случайно услышанных цитат, братья Тавиани обладают первоклассной суммой знаний, той высокой начитанностью, которая позволяет им сво-

---

«Доброе утро, Вавилон» («Good Morning Babilonia»)

Сценарий *Паоло* и *Витторио Тавиани, Тонино Гуэрры*. Режиссеры *Паоло* и *Витторио Тавиани*. Оператор *Джузеппе Ланчи*. Композитор *Никола Пьовани*. Италия — Франция — США, 1986.

бодно ориентироваться во времени и пространстве — как реальном, так и кинематографическом. При желании в каждом их фильме можно увидеть то, что режиссерам особенно приятно, что пользуется их любовью, переходящей в восторг, что почитается ими в качестве ценности нетленной. Так, и в картине «Доброе утро, Вавилон» легко вычисляется любовь к романтической архитектуре, старому, еще домашнему Голливуду, парадоксальной логике драматургических опусов Бертольта Брехта. На основе переплетения подобных мотивов можно выстроить математическую модель фильма, найти сложную диалектику его составляющих и в конечном счете привести к общему знаменателю нравственные и художественные тезисы, выдвинув на первый план дидактическое начало. Препятствует этому одно: ироническое простодушие картины, которая при всем почтении к высоколобому морализированию и скучноватому эстетству (что есть, то есть) вдруг начинает жить своей жизнью и на низком, фабульном уровне обнаруживает трогательную диалектику бытия, более значимую, чем самое изысканное построение, отталкивающееся от анатомии искусства.

Сюжет фильма укладывается в несколько слов. Два брата, члены большой семьи итальянских реставраторов, потеряв работу, уезжают в Америку в поисках счастья. Пройдя через ряд испытаний, они оказываются на съемочной площадке у великого режиссера Дэвида Уорка Гриффита и в качестве декораторов помогают ему в деле создания «Нетерпимости», главного фильма большого мастера. В финале братья вновь оказываются на родине и погибают в огне первой мировой войны.

Время действия ленты указано точно: 1913—1918 годы. И место действия указано: вначале Тоскана в Италии, затем Америка, Западное побережье, Голливуд и снова Италия. И Гриффит принимает участие в действии. И снимает он не выдуманную картину, а знаменитую «Нетерпимость». Внешне документальность вне подозрений, но на деле она не более подлинна, чем заморские страны в волшебных сказках или Китай в «Добром человеке из Сезуана» Брехта, столь любимого братьями Тавиани.

Фильм представляет зрителям не настоящую Тоскану, а ее декорацию, большую сценическую площадку, где разыгрываются этюды на тему большого рода, семейного долга, земли, в которую врос корнями и отрываться от которой немыслимо трудно. В последних кадрах картины опять-таки не фронт, а декорация фронта, обозначение боевых действий, место последней встречи и финальной киносъемки. Голливуд... Но о нем подробнее. Ведь лента называется «Доброе утро, Вавилон».

Американец Питер Богданович, за десять лет до братьев Тавиани обратившийся к материалу раннего американского кино, в своем фильме «Никельодеон» (в нем, правда, на заднем плане, тоже появляется Дэвид Уорк Гриффит) отталкивался от реалий. Комически транскрибировал их, выворачивал наизнанку, суетился и насмешничал, но был все же верен им, реалиям времени. Братьев Тавиани реалии не интересуют. Их Голливуд — тоже декорация, вымышленный мир, условность, пространство, наполненное яркими пятнами, место приложения мечты. Наконец, Вавилон.

Понятие «Вавилон» в системе картины многозначно. Во-первых, документально. Именно над вавилонским эпизодом «Нетерпимости» работают герои-реставраторы, украшая декорацию вырезанными слонами и тем утверждая по меньшей мере равенство великой архитектуры и ее экранной имитации. Во-вторых, мифологично. Традиционный миф американского кино включает в себя понятие «голливудский Вавилон», подразумевающее скопище пороков, распущенность нравов, животную ненасытность и полное отсутствие морали. Миф этот опровергается братьями Тавиани, придающими понятию «Вавилон» новое значение: это Вавилон до смешения языков, символ общего дела, единой кинематографической семьи с отцом-режиссером (в конкретном случае — Гриффитом) и детьми — членами съемочной группы.

Здесь мы, думается, наиболее близко подошли к тому, что хотели сказать в своей картине режиссеры. В ситуации разваливающегося мира и рушащегося искусства неминуемо возникает мечта о спасении через товарищество, с помощью единого дела. В кино эта мысль не столь уж и нова: ее утверждал Жан Ренуар, проповедовавший идею кинематографического фаланстера с равными обязанностями и правами постановщика фильма и мальчика-осветителя; ее на практике осуществил Клод Шаброль, вместе со своими друзьями на отчаянном энтузиазме, на гроши снявший свой первый и, заметим, первоклассный фильм «Красавчик Серж»; ее разделяли и разделяют многие молодые кинематографисты развивающихся стран.

Трудно вспомнить фильм, в котором о

кино говорилось бы с такой нежностью — при тщательной попытке ее рационализировать. Тщательность оказалась тщетной, условные построения не дали нужного результата, и презираемая братьями Тавиани сентиментальность взяла свое. В отличие от таких знаменитых лент, как «Молчание — золото» Рене Клера и «Американская ночь» Франсуа Трюффо, гимнов во славу кино, отдаленного от жизни, Тавиани сделали картину о кино, адекватном жизни, вмещающем в себя ее противоположности, наследующем все значимое в искусстве прошлого, дарующем счастье полного растворения в коллективной радости. Короче говоря, нам предложили модель кинематографической утопии, столь же привлекательной, сколь и нестабильной.

Разрушительная нестабильность в фильме замешена не на бытовой необходимости (съемки закончились — и распадается производственная группа вместе с идиллией кинематографической семьи) и не на вторжении природно-биологического начала, могущего — кому как повезет — принести счастье рождения ребенка или горечь смерти, а на противостоянии кинематографической утопии и неизбежности исторического процесса, чью роль берет на себя первая мировая война.

В финале картины умирающие братья снимают друг друга на кинопленку, чтобы оставить своим сыновьям движущееся воспоминание. В традициях «хэппи энда» герои улыбаются: ведь зрители не должны огорчаться, выходя из зала. Утопия, кажется, продолжается. Но смерть на поле битвы, разрушенный собор на фоне их родного тосканского неба, то, что из кинематографической условности, из декорации вдруг материализуется в драматические фрагменты,— все это складывается в горестный результат, подводит черту не под искусством, а под жизнью.

Братья Тавиани всегда были политически ангажированными художниками. Не изменили они себе и сейчас. Из их кинематографической утопии любой может сделать однозначные социальные выводы.

Латавра Дуларидзе

Любовная история по-итальянски

...Еще не рассвело, еще почти ночь, а Бруна уже встала. Полусонная, идет она на кухню, умывается, натягивает на себя свитер, пальто и, зябко кутаясь, выходит из своего неуютного жилища в холодную синеву предрассветного часа. Садится в автобус, на какой-то остановке дожидается следующего, успев на ходу перекинуться двумя фразами со знакомой проституткой. Работает Бруна далеко от дома уборщицей в солидной фирме.

Большой современный город в «Любовной истории» только угадывается, пейзаж фильма унылый, пыльный, непривлекательный — квазигородской: продуваемые ветром пустыри, пригородные бараки, склады на безлюдных улицах, заброшенные строения, железнодорожные пути. В этих районах обитают герои картины, в этих «декорациях» разворачивается их история. Здесь вместе с отцом и двумя младшими братьями живет Бруна, дитя рабочей окраины, дитя нищеты.

Несколько раз ранним утром в пустом автобусе ей встречается парень. Он заговаривает с ней, они знакомятся, договариваются о свидании. Решают жить вместе, а жить негде. И когда Бруна, набравшись храбрости, объявляет отцу, что Серджио переедет к ним в их тесную каморку, потому что другого выхода нет, разражается скандал. Отец уходит.

Внешний мир вскоре будет восстановлен, но «рая в шалаше» у Бруны и Серджио так и не получится.

Однажды, идя на работу, они останавливаются перед полоской света, проби-

---

«Любовная история» («Storia D'Amore»)
Сценарий и постановка *Франческо Мазелли*. Оператор *Маурицио Дель Орсо*. Композитор *Джованно Сальвиуччи Марини*. Италия, 1986.

«Любовная история», режиссер Франческо Мазелли

вающегося из-под дверей какого-то заброшенного склада. Так они обнаруживают новое кафе. У хозяев нет лицензии, и они оборудуют свое заведение по ночам, втайне от городских властей, а когда оно наконец открывается, Бруна и Серджио становятся его первыми клиентами. Здесь в их любовную историю входит новый персонаж — застенчивый деревенский парень с красивым лицом и женственной пластикой — бармен и официант Марио.

Франческо Мазелли не раз проявил в картине вкус к подробному показу простых с виду действий, вкус, привитый итальянскому кино неореалистической поэтикой, которая оказала на творчество режиссера заметное влияние. Однако он позволил себе привнести в нее нечто новое, совершенно этой поэтике не свойственное. И поэтому даже такая обыденная вещь, как кофе, который под пристальным взглядом камеры готовит Марио для Бруны и затем через весь зал несет ей, приобретает символическое, почти мистическое значение «любовного напитка», колдовского зелья: оно в таком прозаическом обличье появляется в фильме, чтобы послужить дурным предзнаменованием и перевести будничное повествование о не слишком романтической любви аутсайдеров большого современного города в регистр драмы.

«Любовную историю» Мазелли снял после десятилетнего перерыва: предыдущая его картина «Подозрение» — о борьбе туринских коммунистов против фашизма в 30-е годы — датируется 1975 годом. Правда, для Мазелли, президента Ассоциации итальянских кинорежиссеров и редактора «Гулливера», эти годы не были отрывом от кино. К тому же в 1984 году он объединил сорок режиссеров для работы над документальной лентой о политическом митинге итальянской молодежи. Отснятый материал был затем смонтирован под его руководством.

В документальных кадрах этого фильма Мазелли увидел образ своей будущей картины. «Я понял,— говорит он,— что есть миллионы и миллионы итальянцев, длительное время остававшихся фактически вне поля зрения нашего кинематографа. Я говорю о тех молодых людях, которые плохо живут, имеют тяжелую и плохооплачиваемую работу, но кто, как я предполагаю, не пользуется наркотиками, не торгует своим телом, не ворует».

Длительный творческий простой не сказался на новой работе Мазелли. Фильм сделан уверенной рукой режиссера, который хочет поведать миру о тех, чья жизнь, бесцветная, бесформенная, скучная, лишенная корней и опор, так плохо поддается эстетизации. Рассказать так, чтобы сквозь невыразительные черты этой жизни проступила неповторимая и бесценная человеческая личность.

Бруна — главная удача фильма. Не случайно на Венецианском фестивале 1986 года «Любовная история» была отмечена двумя значительными наградами — Большим специальным призом жюри и премией за лучшую женскую роль, которую получила молодая актриса Валерия Голино.

Старшая дочь рано овдовевшего рабочего, увлеченного профсоюзной борьбой, героиня Голино с детства несет на своих плечах тяготы семейных забот. В ее облике, в ее поступках, в немногословной речи проявляется независимый характер человека, с малых лет привыкшего полагаться только на свои силы. И в то же время сквозь эту независимость проступает какая-то преждевременная, не по возрасту, усталость от жизни. Бруна мучительно ищет равновесия между этими крайностями своего внутреннего мира, и иногда даже кажется, что она обрела нечто похожее на счастье, но всякий раз разочарование и поражение возвращают ее к одиночеству. Гордая и самостоятельная «взрослая дочь» римской окраины оказывается легкоранимым, слабым существом, способным противопоставить беспощадному миру лишь полное отчаяние.

Она сдается не сразу. Даже приняв страшное решение, у самой черты, отделяющей ее от последнего, гибельного движения — вниз, в пропасть, в небытие,— Бруна пытается найти какую-то зацепку, услышать в своей душе какой-то звук, какой-то требовательный призыв — остановиться, подождать, подумать... Но нет, не слышит, и как-то просто, буднично и неслышно переваливается через бортик крыши, не прыгает вниз, а скатывается, как в детской игре. Еще секунду назад она терла, мыла тряпкой эту крышу, последнее пристанище ее новой странной семьи: Серджио, Марио, Бруна — трое птенцов, бесприютных, всеми брошенных и потому сбившихся в одно гнездо. Еще секунду назад она жила, а теперь ее нет, и ухода ее никто не заметил...

Мастерство Мазелли ощущается в свободной ассоциативной связи его картины с кинематографическим прошлым Италии. Вряд ли случайно она в самом названии перекликается с «Повестью о бедных влюбленных» Карло Лидзани. Есть в ней и прямые отсылки к неореалистической классике, и когда Бруна, расставшись с Джованни, вместе с Марио старательно превращает в жилье какой-то заброшенный сарай, так и хочется сказать: да, это как в старые, добрые времена неореализма. Однако перед глазами Мазелли — другая Италия 80-х годов, пережившая экономический бум, неузнаваемо изменивший отношения между людьми. И это горькое отличие полностью перечеркивает сходство.

Татьяна Ветрова

Рози остановился в Картахене

Об этом фильме писали задолго до того, как он вышел на экраны. Действительно, в самой работе было много сенсационного. Здесь и намерение итальянского режиссера дать экранное прочтение повести выдающегося колумбийского писателя Габриэля Гарсиа Маркеса, до сей поры оберегавшего от кино наиболее значительные свои сочинения, соглашавшегося лишь на экранизацию рассказов, да и то доверяя их согражданам по континенту. И личность постановщика картины — Франческо Рози, признанного мастера, автора таких лент, как «Дело Маттеи», «Христос остановился в Эболи», «Три брата», «Кармен». И, наконец, звездная россыпь актерских имен, как давно пользующихся авторитетом — Ирена Папас, Джан Мария Волонте, Орнелла Мути, Лючия Бозе, Ален Кюни,— так и начинающих восхождение к вершинам популярности — Рупер Эверетт, Энтони Делон.

Два года длилась подготовка этой дорогостоящей европейской копродукции, а затем посыпались репортажи на французском и английском, польском и русском языках о съемках «Хроники объявленной смерти», которые велись в Колум-

---

«Хроника объявленной смерти» («Cronica di una morte annunciata») Сценарий *Франческо Рози, Тонино Гуэрры* (по одноименной повести *Габриэля Гарсиа Маркеса*). Режиссер *Франческо Рози*. Оператор *Паскуалино Де Сантис*. Композитор *Пьеро Пиччони*. Италия — Франция, 1987.

«Хроника объявленной смерти», режиссер Франческо Рози

бии, так что читатели могли получить полное представление о муках рождения фильма: о немилосердно палящем солнце, под лучами которого Рози похудел на семь килограммов, и о том, что пришлось нанять вооруженную охрану из-за реальной опасности похищения кинознаменитостей. Зато удалось снять в маленьком старинном городке Момпо подлинную барочную архитектуру колониальных времен, что должно было придать фильму атмосферу достоверности.

И вот благодаря XV Московскому кинофестивалю советские зрители обрели возможность познакомиться с результатом этой многотрудной работы. Дополнительную праздничность московской премьере придавало присутствие на нашем кинофоруме и режиссера Франческо Рози, и его соавтора сценариста Тонино Гуэрры, и, наконец, Габриэля Гарсиа Маркеса, от которого, конечно же, дотошные журналисты требовали нелицеприятного ответа на вопрос, как он относится к экранизации своей повести. Характеристику, данную писателем, можно свести к нескольким словам: «Прекрасно сделанный фильм моего доброго друга Франческо, именно этого и следовало ожидать от такого художника». Однако, говоря на пресс-конференции о взаимоотношениях кино и литературы, он объясняет (в который раз!), почему так противится экранизации своих больших романов: «Текст дает простор творческому воображению читателя, позволяя ему представлять себе в литературных персонажах близких и родных людей, а зрительный образ обладает иной убедительной силой, фиксируя совершенно конкретные черты конкретного человека».

Как бы предваряя возможные дискуссии вокруг картины, Маркес заметил, что когда зритель выходит из кинотеатра, он обычно произносит одну фразу: «Мне фильм понравился больше, чем роман, или меньше, чем роман. Это несправедливо — как по отношению к литературе, так и по отношению к кино». И как бы подытоживая, писатель утверждает: «Роман надо читать как роман, а фильм смотреть как фильм».

Мне кажется, этот категоричный вывод в данном случае произнесен с понятной полемической интенцией, ведь мироощущения Маркеса в картине Франческо Рози, по существу, нет, несмотря на то, что канву событий повести режиссер воссоздал точно. Спору нет: тема книги, связанной со смертью и в конечном счете с социальным насилием, близка творчеству Рози. К тому же привычной для Рози, мастера политического кино, оказалась и структура «Хроники» — воображаемое расследование, ведущееся самим автором тридцать лет спустя после убийства его друга. Такой метод построения положен в основу картин Рози

«Руки над городом», «Дело Маттеи», «Счастливчик Лючано». И все же, все же...

История, рассказанная Маркесом и воплощенная на экране итальянским режиссером, имела место в действительности — в провинциальном колумбийском городке Сукре в 1951 году. Друга будущего писателя зарезали братья-близнецы за то, что он якобы обесчестил их сестру, которую вернул в родной дом после первой брачной ночи разъяренный муж. Этот случай произвел на Маркеса неизгладимое впечатление, он увидел в нем литературный сюжет, но повесть опубликовал только через три десятилетия, когда главных действующих лиц трагедии уже не было в живых.

В фильме роль рассказчика доверена Джану Марии Волонте, именно его герой сплетает воедино нити этой кровавой и, в сущности, нелепой истории, расспрашивая очевидцев, сопоставляя их свидетельства с собственными воспоминаниями. Перед зрителем проходит вереница персонажей: обаятельный, лучезарный Сантьяго Насар (Энтони Делон), обреченный на смерть, но не подозревающий об этом; местная красавица Анхела Викарио (Орнелла Мути), молчаливая и сдержанная,— из-за нее-то и вспыхивает драма чести; Байардо Сан-Роман, жених Анхелы (Рупер Эверетт). Другие действующие лица тоже излагают свою версию свершившегося несчастья, версию, скорее похожую на легенду,— ведь прошло столько лет, и страсти давно улеглись. Почти невозможно установить истину в запутанной цепи фатальных на первый взгляд совпадений: и записка-предупреждение валяется на полу незамеченной, и друга Сантьяго отзывают в решающий момент к больному, и дверь родного дома, куда бежит преследуемый братьями Викарио герой, оказывается закрытой... Весь городок знал о готовящемся преступлении, и никто не смог или не захотел его предотвратить — в этом трагический парадокс, в этом и главный смысл «Хроники объявленной смерти».

Бытует мнение, что в основе лучших экранизаций лежат посредственные литературные произведения: в данном случае материал как раз обязывал и, возможно, сковывал режиссера. Во всем заметно верное следование тексту, подчас даже чересчур буквальное: к примеру, кадры в начале фильма являют материализацию сна Сантьяго — огромные птицы носятся над юношей в белом одеянии и обдают его пометом. Франческо Рози не позволяет себе никаких отступлений от сюжетных коллизий, а все-таки доверия к этой воспроизведенной на экране истории не возникает. Быть может, не отдавая себе в этом отчета, Рози вновь поставил «оперу» — с заезжими гастролерами, высокопрофессиональными актерами, отлично ведущими свои партии, но при этом чужестранцами, неведомо как занесенными в этот глухой провинциальный городок Колумбии, живущий по своим законам, подчиненный рутине старой, отживающей свой век морали и погубившей в конечном счете юную жизнь Сантьяго. Откровенно постановочна, оперна сцена свадьбы, в которой особенно заметна роль статистов, отведенная местным жителям, как шикарное театральное действо решена и кульминация фильма.

Так же высокопрофессионален и великолепный оператор Паскуалино Де Сантис, соратник Рози по десяти картинам, работавший также с Висконти и Брессоном. Но его мастерству здесь свойственны некая остраненность, холодность, авторы не заметили, как подменили историко-культурный контекст живописной экзотикой. Роскошные экземпляры животного мира Колумбии заставляют вспоминать телевизионный «Клуб путешественников», а чистенькая нарядная Картахена смахивает на рекламные открытки.

Фильм должен был подвести зрителя к мысли о коллективной ответственности народа за преступление, творящееся на его глазах, а между тем образ народа здесь отсутствует. Собрав на экране европейских «звезд» разного калибра, Рози не смог привнести в картину маркесовское ощущение некой целостной общности латиноамериканского мифологического мира, который составлял образную суть первоисточника.

На фестивальных орбитах

Марк Зак

Вне очереди в Пезаро

Обычно дело обстоит так. Выбирается одна какая-либо национальная кинематография. Бессменный устроитель фестиваля Лино Миччике представляет делегацию, журналисты и критики открывают блокноты, объявляется программа просмотров, на прилавки выкладывается специально подготовленная книга о фильмах именно этой страны. И престижный «Фестиваль нового кино» в Пезаро открывается...

Так было, скажем, в 1980 году, когда впервые на берега Адриатики высадился десант советских кинематографистов; мы привезли тогда девяносто фильмов, включая ретроспективу 30-х годов. Ровно через шесть лет на экране Пезаро вновь появились кадры из картин, снятых на студиях Средней Азии и Закавказья.

Казалось бы, очередь была за другими странами и регионами. Но порядок оказался нарушен. Без перерыва, через год, то есть в 1987 году, советское кино явило себя в Экспериментальном театре на улице Россини, 16. Вместе с фильмами Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии — «сопряженными с настоящим временем», как извещали в приглашении Лино Миччике и Марко Мюллер, координатор фестиваля. В газетах писали: «Этот «новый освободительный ветер» с Востока, провозглашенный советскими кинематографистами, мощно дует на фестивале в Пезаро, после Локарно, Берлина и Канна»[1].

Впрочем, и без газет было ясно, какой интерес у профессионалов и зрителей вызывает сегодня не только кино, но все, что происходит в нашей стране. Интерес этот обеспечен, конечно же, широким политическим контекстом, а не только тем, что происходило на V съезде Союза кинематографистов. Кстати, стенограмму съезда итальянцы чрезвычайно оперативно напечатали в книге, выпущенной к фестивалю. Рядом были помещены другие материалы, в том числе беседа А. Камшалова с Д. Бутаффава, знатоком советского кино. На обложке книги значилось: «Esteurora'80». Споры начались прямо с заглавия.

Приглашенный на открытие смотра польский режиссер Кшиштоф Занусси справедливо, на мой взгляд, усомнился в том, что это название — «Восточная Европа'80» — так уж точно отражает все разнообразие включенных в программу фильмов, да и творчество их авторов, столь непохожих друг на друга. Сам Занусси, например, прилетел из Парижа. В чисто региональном обозначении можно было прочитать и иной смысл, хотя Миччике заверял, что речь идет о строго географическом принципе, принятом на фестивале «нового кино».

В любом случае политический контекст явно чувствовался: в вопросах на пресс-конференциях, в диалогах перед телекамерами, в беседах за столиками кафе. В то же время в большинстве своем доброжелательность тех, кто спорил, и тех, кто соглашался, не вызывала сомнений. Повторяю, интерес был запрограммирован. Еще бы, ведь основную часть программы составляли фильмы, снятые с полки.

«Фильмы, освобожденные Горбачевым» — этот заголовок можно было посчитать типовым. Как и фразу, с которой начиналась одна из газетных колонок: «Смотр «нового кино» торжественно открылся лентой Ларисы Шепитько «Родина электричества»[2].

Устроителям фестиваля была предоставлена полная свобода выбора. Они пригласили в Пезаро «Короткие встречи» и «Долгие проводы», «Иванов катер» и «Перелет воробьев», «Родник для жаждущих»

[1] «Il Journale», 1987, 16 giugno.

[2] «Stampa», 1987, 16 giugno.

и «Элегию», «Жил-был доктор» и «Ступень», «Безумие» и «Ларису» — всего около двадцати фильмов, большей частью на самом деле снятых с полки, другие шли у нас, но для итальянских зрителей и кинокритиков из разных стран это было действительно «новое кино», еще непознанное.

В свою очередь для многих из нашей делегации, впервые попавших в Италию, новое началось с вечных римских пропорций, что в спешке замелькали перед глазами командировочных. Запомнился непривычный облик Сикстинской капеллы, наполовину очищенной, засиявшей броскими красками, а в другом конце — нетронутой, сохранившей благородную неяркость великих фресок.

Вечером встреча с итальянскими коллегами и первая незапланированная дискуссия о «Покаянии». Признавая огромное значение фильма, некоторые утверждают, что его идеологический результат превосходит художественный. Не жалея дорогого римского времени, доказываем в ответ, что это устаревшая точка зрения, что так мы сами раньше делили кино на «идеологию» и «художественность», что своеобразный синтез хроники и мифа включен в целостную структуру фильма Абуладзе, говорящего со зрителями на своем языке, не пользуясь готовыми политическими клише. Остались при своих мнениях, утром уехали в Пезаро, пересекли «сапог» посередине и к вечеру увидели огни города-курорта.

Надо отдать должное хозяевам фестиваля, а кое в чем и позавидовать им. Без конкурса, без жюри, без призов и, как правило,— полный зал. Теперь представьте себе, что для этого нужно повернуться спиной к лазурному морю, к пляжу с разноцветными зонтиками, покинуть заманчивую курортную зону и углубиться в город с узкими улочками, занять места в темном зале, да еще без кондиционера. Правда, вечером в Экспериментальном театре раздвигается потолок и заглядывают звезды. Сравнение экранных «звезд» с небесными не пользовалось успехом не только по причине своей банальности: люди в фильмах жили, минуя «звездные» стереотипы. Как, скажем, Кира Муратова и Владимир Высоцкий в «Коротких встречах». Повторюсь, но все же напомню, что просмотр любой, даже хорошо знакомой ленты в Пезаро — особый просмотр. Смотришь на экран и на лица соседей. Поймут ли, что значит для героини Н. Руслановой стать домработницей, что это вообще за должность в наших условиях? Дойдет ли, что здесь не просто соперничество двух женщин, влюбленных в одного мужчину, но и их социальное противостояние? Знают ли, как она, актриса, спустя годы сыграла в фильме «Мой друг Иван Лапшин»? Вопросы множились, но задавать их не было времени, потому что в основном спрашивали нас.

Режиссер «Коротких встреч» и «Долгих проводов» дает очередное интервью. Она не жалуется на судьбу — такая интонация напрочь отсутствовала, но и не забывает о вчерашних запретах, пытается сама понять и другим объяснить, что такое система бюрократического управления искусством, и не скрывает горечи, накопившейся за годы вынужденного простоя. Кира Муратова дает интервью, корреспонденты поспешно заносят его по ведомству «гласности», а мы-то знаем, что она и раньше не приспосабливалась, попросту — не врала.

Картины ее на фестивале понимались и принимались. Когда в финале «Долгих проводов» на праздничном вечере героиня З. Шарко раз за разом возвращается к своему месту, на котором кто-то сидит, а у нее есть билет, когда она вновь и вновь по-женски капризно и упорно претендует то ли на это занятое место, то ли на место в жизни, зал реагирует так, как надо, как у нас — смеясь и сострадая.

Два слова о фоне, на котором проходили просмотры фильмов социалистических стран. Фон обязывал, он был сложен из кадров, прямо соотносимых с классической традицией в мировом кино. По случаю десятилетия со дня кончины Роберто Росселлини демонстрировалась программа под девизом «Весь Росселлини». Говорили, что показано было действительно все, каждый снятый великим мастером метр пленки. При желании можно было проверить, перелистывая увесистую книгу, выпущенную к ретроспективе, с исчерпывающей информацией о самом режиссере и о его фильмах. Это к вопросу о зависти... Слово о Росселлини произнес приглашенный на открытие О. Иоселиани.

Утром просмотры начинались с уникальных роликов Жоржа Мельеса. Великий иллюзионист показывал свое искусство на экране Пезаро в рамках еще одной программы — «По пути к столетию» (имелся в виду грядущий юбилей кино). И опять к услугам зрителей — толстенный волюм с иллюстрациями.

Как на этом классическом фоне смотре-

лись наши фильмы и их создатели? Не боясь упреков в самомнении, скажу: неплохо смотрелись. Кира Муратова, конечно, в центре композиции. Нервный, импульсивный Марк Осепьян, словно вознаграждая себя за годы молчания, рассказывает о товарищах по искусству и по несчастью; являясь членом конфликтной комиссии при Союзе кинематографистов, он непосредственно участвует в операции по снятию фильмов с полки. Марк не поправил ни кадра в своем давнем фильме «Иванов катер», не отказываясь от прошлого, но и не ограничиваясь им, ясно понимая сегодня, что получилось и чего недостало. Жаль мне было, что нет в Пезаро его великолепной ленты «Три дня Виктора Чернышева», где режиссер многое открыл, многое предвидел.

Вячеслав Сорокин — представитель «ленфильмовской» школы, он работает рядом с А. Германом и А. Сокуровым, но на своем участке. Немало потрудился, отвечая на вопросы корреспондентов и о школе, и о картине «Жил-был доктор». Образ современного праведника из этой его постановки был замечен, вызвал многочисленные отклики в печати.

Иван Дыховичный годы провел на сцене Театра на Таганке, выступая в качестве актера, но в нашу делегацию был приглашен на амплуа молодого режиссера. Сделанная им короткометражная экранизация Бабеля «Элиа Исаакович и Маргарита Прокофьевна» привлекла внимание тонкой стилизацией под немое, я бы даже сказал,— «кулешовское» кино, и какой-то особой гуманистической нотой в актерском дуэте Н. Руслановой и Д. Чубинишвили. Последний явился также делегатом от сценарного цеха и от многонационального кино в целом. Созданная с его участием несколько загадочная «Ступень» (в постановке А. Рехвиашвили) вызвала град вопросов, но Д. Чубинишвили не очень-то охотно шел навстречу критикам, не пытался расшифровать изображение, предлагая зрителям самим и понять, и оценить эту грузинскую кинопритчу. Закономерно, что часть откликов на «Ступень» пошла по линии «Покаяния».

Настал день большой пресс-конференции нашей делегации. По своему опыту я знал, что надо быть готовым к вопросам, не всегда строго аргументированным. Вспомнил, как в первый приезд в Пезаро один из корреспондентов спрашивал у Э. Шенгелая: куда это уплывают по синему небу герои его «Чудаков» на самодельном вертолете? Вероятно, подальше — за пределы Грузии? И режиссеру пришлось популярно истолковать метафорический смысл своей комедии.

Но верно и то, что прежний опыт не во всем мог пригодиться. Времена изменились. Итальянская пресса, с присущей ей хлесткостью и газетными эффектами, на эту тему высказывалась следующим образом: «Как далеки те времена, когда в советском кино звучали старые фанфары, неудобные режиссеры подвергались карантину, а те, кто вовсе не поддавался перевоспитанию, вынуждены были эмигрировать. Не так ли? Конечно, разговор о новой кинематографической политике в СССР только начат, но на Западе уже достаточно услышать слова «кинематограф Горбачева», как тут же возникает атмосфера ожидания и одобрения»[3].

На пресс-конференции значительная часть вопросов была адресована киноведческому корпусу — С. Дробашенко, К. Щербакову и автору этих строк. Шел разговор о кино и не только о кино. Политический контекст властно заявил о себе. Всех интересовало прежде всего, какие меры приняты, чтобы сделать необратимыми процессы гласности и демократизации у нас в стране. Отвечая, мы не стремились выглядеть так, будто истина в последней инстанции лежит в кармане. Обращались за помощью и примерами к социальным документам, к литературе, театру, публицистике. Предлагали совместный поиск, коль скоро наш кинопроцесс выходит из искусственной изоляции и все больше контактирует с мировым. Спрашивали в свою очередь: понравилась ли вам показанная программа? Ведь эти фильмы были сделаны достаточно давно. Очевидно, здоровые творческие силы не иссякли в обществе в период застоя и не в этой ли жизнестойкости — их завтрашний день? Во всяком случае, на мой взгляд, разговор состоялся. В его основание был заложен не только диалог между одними и другими, между подчас разными точками зрения, но и шире — между политикой и искусством.

Заключительный раздел данной статьи я бы выделил отдельно и озаглавил его, допустим, так: «Обида Лино Миччике». Он ее и не скрывал...

В чем суть? Авторитетный критик и общественный деятель собирает немалые силы (да и средства) для того, чтобы представить публике и профессионалам панораму советского кино за целый ряд

[3] Ibid.

лет. Цифры здесь весьма внушительны. Три фестиваля, свыше ста пятидесяти фильмов, шесть книг, оперативно и красиво изданных. Кто знает об этом у нас? Дело не только в словах благодарности, хотя и они не будут лишними. Речь идет о конструировании важнейшего процесса, результаты которого — лучшее знание друг друга — не исчерпать цифровыми выкладками. Они, эти результаты, несомненны.

Никто не требует от Лино Миччике, чтобы он стал «нашим человеком» в Пезаро (хотя он сам порой называет себя «Миччиков»). Разница по некоторым позициям сохраняется, иначе и быть не может. Почему бы, в таком случае, не перевести его книги, статьи, ведь он переводит и печатает наши? Почему вообще так скупо, так мизерно представлена в советских изданиях точка зрения зарубежных коллег, киноведов и критиков, на мировой кинопроцесс, на родное нам кино, которое и им, как оказывается, не совсем уж чужое?

Право, стоит подумать и не обижать людей. Человеческие отношения здесь трудно отделить от социальной целесообразности.

В 1980 году итальянские газеты писали: «Пезаро говорит «да» советскому кино». С тех пор много воды утекло в море, многое переменилось, но доброжелательные встречи на Адриатике продолжаются.

Пезаро — Москва

На фестивальных орбитах

О. Боброва

«Пловец» в Лигурийском море

Уроки Сан-Ремо

Кто из наших телезрителей не видел Сан-Ремо, этот залитый солнцем курортный городок на берегу Лигурийского моря? Кто не слышал его фестивальных песен?

Но, вероятно, мало кто знает, что в Сан-Ремо ежегодно проводится еще один, не менее известный фестиваль — Международный фестиваль авторского кино. За тридцать лет жизни этого киносмотра (с 1958 по 1965 год он проходил в Бергамо) боевое крещение на нем получили такие режиссеры, как Ингмар Бергман, Жан-Люк Годар, Рене Клер, Бернар Блие, Анджей Вайда, Марко Феррери, Клод Лелуш, Жан-Мари Штрауб, Глаубер Роша, Франсуа Трюффо, Нагиса Осима, братья Тавиани и многие, многие другие. Наша же неинформированность об этом важном кинособытии тем более необъяснима, что советские фильмы много раз выезжали в Сан-Ремо и неоднократно завоевывали главный приз фестиваля: в 1974 году это была «Мольба» Тенгиза Абуладзе, в 1979 — «Несколько интервью по личным вопросам» Ланы Гогоберидзе, в 1980 — «Триптих» Али Хамраева, в прошлом году победителем киносмотра стал «Пловец» Ираклия Квирикадзе.

Кроме нас в фестивале постоянно принимают участие социалистические страны: тринадцать раз фильмы чехословацких, польских, венгерских и других режиссеров из стран Восточной Европы завоевывали главные призы — не считая других премий. В среднем за все время существования кинофестиваля в Сан-Ремо фильмы из социалистических стран собрали больше наград, чем остальные кинематографии вместе взятые, так что его директора, известного итальянского критика Нино Дзуккелли, называют «красным Дзуккелли», и кто в шутку, а кто всерьез упрекает в особом пристрастии к кинематографу Восточной Европы.

Сегодня фестиваль авторского кино в Сан-Ремо уважаем и престижен, он признан одним из наиболее значительных и прогрессивных киносмотров мира, его события широко освещаются в кинематографической печати, и только нашей кинопрессе, похоже, нет никакого дела ни до фестиваля, ни до проблем авторского кино, ни даже до того, как выглядят в Сан-Ремо наши собственные фильмы.

У нас почему-то давно так сложилось:

мы гораздо лучше знаем коммерческие киносмотры — мы широко в них участвуем, их освещаем в прессе, что, разумеется, необходимо. Но при этом мы совершенно неоправданно пренебрегаем так называемыми «малыми» фестивалями — а они чрезвычайно интересны и репрезентативны: фестивали «независимого кино» в Роттердаме, «молодого кино» в Турине, «нового кино» в Пезаро. Кстати говоря, в Пезаро уже трижды проходил ретроспективный показ наших фильмов, но мы и на это реагируем вяло: молчит телевидение, в общем помалкивает пресса, в то время как в Италии ход фестиваля освещают все ведущие итальянские газеты самой разной политической ориентации. Как будто «им» это нужно больше, чем «нам». Иными словами, мы почему-то проявляем странное высокомерие по отношению к тем серьезным киносмотрам, которые организуются не ради коммерции, а ради искусства.

А ведь, возможно, нам стоило бы не только шире участвовать в подобных фестивалях, но и внимательнее присмотреться к их опыту, учесть его в работе по перестройке нашего кино. Может быть, и у нас имело бы смысл проводить такие «малые» фестивали с более строгим — тематическим, жанровым — специальным отбором картин. Подобные рабочие просмотры дают возможность лучше выявлять и систематизировать новые тенденции в развитии современного киноискусства, поощрять талантливых дебютантов. Сосуществование «малых» и «больших» фестивалей — это своего рода аналогия параллельного проката: одни фильмы делаются для широкой публики и выпускаются массовым тиражом, а другие, более сложные, новаторские, экспериментальные, показываются в клубах, специальных кинотеатрах, но тоже находят своего зрителя и даже, может быть, постепенно отбивают какую-то часть зрительской аудитории у «коммерческого» кино, постепенно приучая людей к искусству, требующему активной ответной работы.

В этом смысле фестиваль в Сан-Ремо необычайно показателен. Состав зрительской аудитории здесь специфический: с одной стороны, это специалисты в области кино, с другой — молодежь. И это настоящее чудо: сегодня, когда молодой зритель почти перестал ходить в кино, во всяком случае, на серьезные фильмы, здесь, в провинциальном, курортном городке, который живет развлечениями, пляжем, казино и туризмом, трудные, проблемные, а с точки зрения обывателя просто скучные фильмы смотрят мальчишки и девчонки. И как смотрят! Увлеченно, азартно, бурно. Кстати, в рамках фестиваля работало молодежное жюри, из тех же самых ребят, что сидели в зале (по виду старшеклассники): любопытно, что они присудили свои премии тем же фильмам, что и большое жюри.

Путешествие было серьезным

Прошлогодний фестиваль авторского кино в Сан-Ремо был юбилейным, а потому особенно представительным. В конкурсном показе участвовало тринадцать картин, шесть из которых были заявлены как премьерные.

Наиболее профессиональными и содержательными оказались фильмы социалистических стран, которые и на этот раз взяли главные фестивальные призы.

Лента польского режиссера Антони Краузе «Прогноз погоды», которая разделила главную премию фестиваля и пять миллионов лир с нашим «Пловцом», рассказывает о событиях, разыгравшихся в доме для престарелых. У директора этого дома есть приятель гробовщик; решив дать приятелю возможность подзаработать, он заказывает целую партию гробов, считая, что рано или поздно они все равно пригодятся. Гробы привозят в дом ночью, тайком, но старики их случайно обнаруживают, и начинается паническое бегство, массовый исход из опостылевшей и страшной богадельни, а затем недолгая жизнь на свободе — жизнь беглецов и отщепенцев, людей вне закона. Их ищут, ищут с милицией, с собаками, на вертолетах. И находят. Ночью, у костра, в лесу. Эта серьезная и горькая картина о трагедии одиночества с профессиональной и технической точки зрения сделана блестяще. Огромное эмоциональное впечатление производит финальная сцена у костра. Эффектны и начальные кадры: старики, убегающие ночью из дому, их призрачные силуэты в предрассветном тумане и причудливо переплетающиеся ветви деревьев своей четкой выразительной графикой напоминают японскую миниатюру.

Картина чехословацкого режиссера Душана Трančика «Другая любовь», получившая следующий по значению приз — премию жюри,— страшная история человека, отвергнутого людьми. Молодой врач в самом начале своей карьеры

делает запрещенную операцию. Его судят и навсегда отстраняют от врачебной практики. Окружающие — а он живет в маленьком городке — относятся к нему с презрением, неприязненно и настороженно, невеста выходит замуж за другого. Он уходит в лес, к лесорубам, но и здесь его продолжают травить и преследовать, и здесь он остается чужаком и изгоем.

По материалу это совершенно разные фильмы: молодой человек, вступающий в жизнь, и старики, уходящие из жизни,— но в их тематике есть общие мотивы. Прежде всего — ощущение разлада личности с окружающей действительностью, неустроенность и внутренний дискомфорт, который гонит человека из дому в опасное путешествие.

Любопытно, что мотив путешествия присутствовал почти во всех фестивальных лентах: как вполне реальная сюжетная коллизия и одновременно как емкий образ, как традиционный символ движения, поиска, беспокойства, которые оборачиваются то преодолением, то бегством от самого себя, то душевными терзаниями. Вероятно, совсем не случайно этот образ именно здесь, на фестивале авторского кино, стал одним из центральных.

В картине датского режиссера Кристиана Левринга «Выстрел от всего сердца», получившей премию за лучший дебют, мотив путешествия звучит особенно откровенно. Авторы рассказывают историю фантастическую, так как дело происходит в будущем, однако, по сути, это современная притча. Совсем юному солдату-новобранцу поручают перевезти заключенного из одного лагеря в другой, причем этот заключенный — политический. И вот начинается символическое путешествие двух людей в странном, почти безлюдном пространстве, экзистенциальное путешествие в «пограничной ситуации», путешествие-испытание, проверка на человека. Каждый раз заключенный проходит эту проверку с честью, солдат же оказывается слабым, неприспособленным к жизни мальчишкой. То и дело им угрожает опасность, и спасает обоих именно заключенный, пользуясь оружием своего конвоира, который панически боится стрелять. В финале же, когда пленник пытается бежать, солдат его убивает, убивает человека, с которым пережил столько опасностей и который спас ему жизнь.

Кроме фильмов-призеров фестиваля, в том числе югославской ленты «Ада» и итальянской картины «Безумие, любовь моя», стоило бы упомянуть еще несколько интересных работ. В австрийской ленте «Мгновение тьмы не сделает нас слепыми» режиссера Сьюзен Занке предпринята оригинальная трактовка антифашистской темы, так же как в очень своеобразной, мастерски сделанной картине венгерского режиссера Петера Бачо «Который час, господин Часы?».

Картина Эрнста Витцеля (ФРГ) «Перегной» — история странных и неприкаянных молодых людей, путешествующих в фургоне и продающих удобрения. Многое в этой ленте заставляет вспомнить основную коллизию феллиниевской «Дороги» — здесь те же Джельсомина, Дзампано и Мато, но сегодняшние; их отношения рассмотрены сквозь призму проблем современной молодежи.

Как видно даже из беглого обзора фильмов-призеров, диапазон затронутых в них тем был достаточно широк, а разговор серьезен. Пустых и бездумных поделок на фестивале не было. И это не случайно, так как содержание, острота постановки жизненно важных проблем является одним из главных критериев при отборе картин для конкурсного показа, а его камерность — всего тринадцать фильмов — свидетельствует об ответственном подходе к составлению программы и гарантирует от «случайных гостей».

Не менее, если не более широк был и стилистический диапазон фестивальных фильмов, что, разумеется, так же естественно, ибо понятие «авторский фильм» предполагает оригинальность кинематографического мышления и новаторский поиск языка. Однако при всем разнообразии авторских индивидуальностей в фильмах, представленных на фестивале, прослеживались и некоторые общие особенности, характерные для современного авторского кино. К ним, думается, следует отнести замедленный ритм повествования, размытость сюжета и несколько приглушенную зрелищность. В большинстве картин напряжение достигается за счет внутренней динамики, а драматизм нередко разрешается парадоксальными поворотами ситуаций и неожиданными концовками. Современный авторский фильм, как показал киносмотр в Сан-Ремо, сочетает метафоричность и символику с документальными приемами изображения, что придает заявленным с экрана проблемам бóльшую масштабность и философскую обобщенность.

Батуми — Поти — Сан-Ремо

Нас не может не радовать то, что при таком достаточно высоком уровне конкурирующих фильмов гвоздем фестивальной программы стала картина Ираклия Квирикадзе «Пловец». Наиболее оригинальная и своеобразная по замыслу, наиболее крепкая и талантливая по режиссуре, она сразу приковала к себе внимание критиков и зрителей еще и потому, что к нашему кино на Западе сегодня повышенный интерес. К тому же было известно, что на фестиваль в Сан-Ремо фильм попал, можно сказать, из «черного списка», по рекомендации нового руководства Союза кинематографистов.

История трех поколений семьи Думбадзе, эта история загубленного и постепенно оскудевающего таланта, несмотря на сложность метафорического языка, на привязанность к сугубо грузинским, внутренним историческим и психологическим реалиям, была понята иностранной аудиторией, принята восторженно и вызвала целый поток рецензий, откликов и дискуссий.

Напомним о трудной судьбе картины, тем более что и этот «сюжет» привлек к себе внимание зарубежной прессы, писавшей о фестивале. «Пловец» был сделан четыре года назад, долго не выходил в прокат, а затем из него было вырезано несколько эпизодов, связанных с периодом сталинизма. Тем самым фильм потерял остроту политического звучания, а ведь это было, по сути, первое предпринятое в жанре гротеска обращение нашего кинематографа к проблемам культа личности. Без этих эпизодов истории, рассказанные в фильме, превратились в курьезные анекдоты, но именно в таком, урезанном виде лента Квирикадзе появилась в прокате и без ведома авторов была даже показана на фестивале в Сальсомаджоре.

Факт этот теперь аукнулся, поставив под сомнение возможность участия «Пловца» в конкурсной программе фестиваля в Сан-Ремо: по его регламенту в конкурс принимаются лишь премьерные фильмы. Однако надо отдать должное жюри фестиваля и его директору — они оказались не формалистами. Оригинальная авторская версия «Пловца» была не только допущена к участию в конкурсе, но и получила главную премию, повторив в этом смысле судьбу тех наших картин, которые после долгой и вынужденной «задержки в пути» наконец обрели зрителя не только у себя дома, но и за рубежом, принеся отечественному кинематографу высшие награды многих международных киносмотров.

Сан-Ремо — Москва

Интервью «ИК»

Наш корреспондент Зара Абдуллаева встретилась с известными итальянскими кинематографистами — актером Джаном Мария Волонте и режиссером Джузеппе Де Сантисом, чьи ретроспективы проходили в рамках XV МКФ в Москве.

Джан Мария Волонте

Главное — иметь выбор

Корреспондент. Что значила для вас встреча с Маркесом в фильме «Хроника объявленной смерти», завершающем ретроспективу ваших картин?

Джан Мария Волонте. Скорее, встреча с Рози. Что касается Маркеса, то этот выдающийся писатель и человек обладает для меня колоссальной духовной силой вовсе не потому, что довелось сыграть в экранизации его произведения. Я чувствую гораздо большее воздействие, когда читаю его книги. Главное для меня — это неистовство, упорство памяти Маркеса, сквозь которую народ Колумбии, да и вообще всей Латинской Америки, обрел свое лицо, свои корни — идентифицировал себя. Мне кажется, что именно он, как Сикейрос в живописи, Неруда в поэзии, Литтин в кинематографе, выявил и придал стабильность постоянно колеблющемуся, как бы ускользающему в восприятии европейцев образу латиноамериканцев.

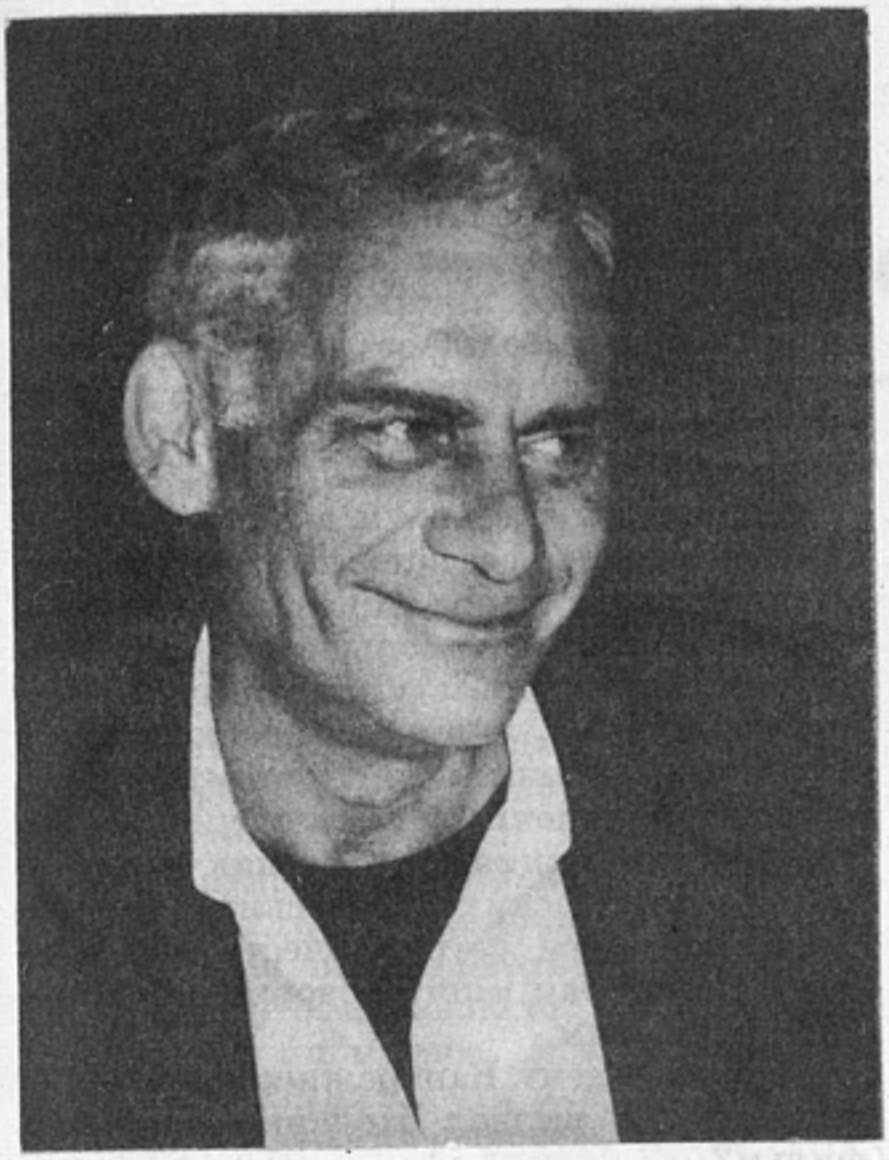
Интеллигенция Южной Америки пыталась чего-то добиться в данном направлении намного раньше, чем в 60-е годы. Еще в 1922 году на встрече, проходившей в музее изящных искусств в Рио-де-Жанейро, впервые заговорили о латиноамериканской культуре, которая была близка к исчезновению, так как, образно говоря, пожирала сама себя. Необходимо было вскрыть природу этой отчаянной гонки за воссоздание национального самосознания, что и сделал в своих гениальных синтетических, симфонических — назовите как угодно — произведениях Габриэль Гарсиа Маркес. И как следствие этого — латиноамериканские кинематографисты пытаются ныне прорвать унифицирующую оболочку западной цивилизации, отторгнуть европейскую культурную модель для восстановления своих собственных исконных традиций и уникального своеобразия.

Корреспондент. В целом вы удовлетворены тем, как составлена ретроспектива?

Волонте. Список картин мне предложили заранее, когда я приезжал в вашу страну в феврале этого года на форум деятелей культуры. Впоследствии были добавлены «Дело Моро» и «Хроника объявленной смерти». Данный показ нельзя в полном смысле назвать ретроспективой. Это всего лишь несколько характерных для моего творчества ролей. Лучших ли — не мне судить. Но я, конечно, очень доволен, даже польщен таким представительством на фестивале.

Корреспондент. С кем из кинорежиссеров вы впервые почувствовали себя профессионалом?

Волонте. Я, пожалуй, никого не могу назвать, так как чувствовал себя достаточно уверенно с самой первой своей работы в фильме братьев Тавиани и Орсини «Человек, которого надо уничтожить». Нельзя забывать, что как актер я на-



Джан Мария Волонте
Фото В. Кирюши

чинал в театре. И хотя, безусловно, специфика кино весьма отлична от театральной, все-таки, надо признаться, у меня не было комплексов на съемочной площадке.

Корреспондент. Могли бы вы назвать режиссера, с кем вам было особенно важно и интересно работать?

Волонте. Их ведь не так много у меня было. С братьями Тавиани, с Франческо Рози, Элио Петри, Джулиано Монтальдо, Дамиано Дамиани я сделал не одну картину. У нас по-настоящему крепкие творческие союзы, и поэтому каждый из этих режиссеров имеет для меня свое, не заменимое никем место. Предпочтения здесь исключены.

Корреспондент. Известно, что вы против термина «политическое кино». Вместе с тем вы неоднократно утверждали, что нет искусства вне политики. Значит ли это, что всякое искусство политично? А как быть с кинематографом, скажем, Феллини или Бергмана?

Волонте. Всякое общение между людьми, как, впрочем, и с произведением искусства, всегда социально. То есть обусловлено определенным воспитанием, условиями существования в различных общественных системах и разных национальных культурах. Социальность неотделима, на мой взгляд, от политики. Поэтому все фильмы можно рассматривать как политические, равно как и неполитические. Все зависит от точки зрения на смысл человеческой коммуникации. Я думаю, что между так называемыми политическими картинами и теми, которые киноведы числят по другим статьям,— особой разницы нет.

Корреспондент. Но при всем разнообразии вашего репертуара не возникало ли у вас ощущения, что вы как актер от чего-то отказались сами, то есть лишили себя каких-то других возможностей реализации?

Волонте. Думаю, что нет. И хотя я прожил уже немало, сегодня работаю с не меньшей интенсивностью. У меня еще ни разу не возникало ощущения самоисчерпанности, и я никогда не думал о падении своей популярности. Можно ведь и так сказать: либо все упущено, либо ничего не прошло мимо. Вы понимаете?

Корреспондент. Стараюсь. И, наверное, такому вашему актерскому самоощущению помогает также театр?

Волонте. Иногда да. Вопрос ведь не стоит для меня так однозначно: или кино, или театр. Все зависит от конкретной работы. Главное — иметь выбор. Если могу что-то важное для себя сделать в театре, я непременно откажусь от менее привлекательной роли в кино. И наоборот. Вот недавно я поставил пьесу Артура Шницлера «Хоровод» и сыграл в ней.

Корреспондент. Мы привыкли видеть в вас уверенного, крепко стоящего на земле, даже брутального мужчину. А утонченный, эстетский Шницлер как будто не ваше амплуа?

Волонте. Почему? Меня занимают самые разные вещи. В последнее время я очень увлекся эпохой начала века, всем периодом модернистского искусства вплоть до первой мировой войны. В особенности духовной и культурной жизнью Центральной Европы во всем многообразии ее аспектов — от исследований Фрейда и Юнга до музыкальных изысканий Шенберга. Я изучал социально-психологический и художественный контекст, который способствовал появлению драматургии Шницлера с его декадентскими мотивами, пряной эротикой, подсознательным и иррациональным началом. Думаю, что все это было мне важно не только как режиссеру «Хоровода» — здесь, видимо, таятся более значимые причины. Спустя почти столетие искусство

того времени не потеряло для нас, европейцев, интереса. Больше того — оно представляет массу загадок, не говоря уже о творческих возможностях и реминисценциях.

Каким же образом модернизм прошел короткую историю своего трагического развития: достиг апогея и докатился до пропасти? За каких-нибудь пятнадцать лет эта культура прожила целую жизнь и поглотила себя, дав при этом блистательные вспышки художественных откровений. Поэтому, повторяю, было безмерно радостно погрузиться в эпоху, которую я для себя назвал «от Штрауса до Шенберга», включая архитектуру и графику венской школы.

Корреспондент. Какие актеры сегодня выражают дух времени? Ведь понятие современного актера всегда наполняется разным смыслом.

Волонте. Мне трудно ответить, так как каждый раз, когда вижу хорошего актера, сразу попадаю под его обаяние независимо от того, какое время он выражает. Конечно, есть разница и в пластике, и в красках, и в реакции, но выделить кого-то в этом смысле не решусь.

Корреспондент. А кого вы любите как зритель?

Волонте. Как ни странно, у меня нет особых пристрастий, может быть, потому, что не так уж много смотрю фильмов и спектаклей.

Корреспондент. Значит, и советских актеров вы не знаете?

Волонте. Да, я ощущаю вакуум, который необходимо заполнить. Надо, наконец, познакомить западных зрителей с советскими кинематографистами, и поэтому комиссии, отделы министерства, занимающиеся копродукцией, должны состоять не только из чиновников, но из тех людей, кто непосредственно участвует в кинопроизводстве. Согласитесь, странно: Марчелло Мастроянни играет у Никиты Михалкова, я, вероятно, буду занят в картине Глеба Панфилова, но ваши актеры в Италии не снимаются. Это несправедливое распределение ролей! Я думаю, что новые веяния, затронувшие политику и экономику вашей страны, должны коснуться и этой сферы. Ведь на советских актеров безусловно был бы спрос — почему бы тогда не заполнить явную брешь на международном кинорынке?

Любые ограничения вредны в художественном, социальном и, я бы сказал, политическом смысле. Если не поправить дела, то, как справедливо сказал Лидзани, мы, европейские актеры, оставим непропорционально большое место американским. Это сегодня очевидно всем. Нельзя забывать и о масштабе распространения английского языка.

Конечно, режиссеры и актеры США — прекрасные профессионалы. Однако сейчас они имеют какое-то чрезмерное влияние на мировом кинорынке. Я вовсе не ратую за то, чтобы умалить их активность. Уверен лишь в необходимости разумного равновесия. Поэтому и подчеркиваю значение участия ваших актеров в копродукциях, равно как итальянских, французских, греческих, английских. Взаимное сотрудничество, о котором сегодня так много говорят, пора сделать реальным.

Корреспондент. Ваш режиссерский опыт в театре не вызвал желание поставить фильм?

Волонте. Вы знаете, что я снимал документальное кино, что же касается художественного — думаю, что нет. Больше того, это было бы в определенном смысле насилием над моей актерской натурой.

Корреспондент. А кто из писателей, кроме Маркеса, занимает сейчас ваше воображение?

Волонте. Читаю знаменитый роман лауреата Нобелевской премии Маргариты Юрсенар «Opera al Nero», который собирается экранизировать, по-моему, выдающийся режиссер Андре Дельво. Я должен там сыграть сложного человека — врача и алхимика, в котором как бы сконцентрирован весь XVI век. В нем есть черты и Леонардо, и Джордано Бруно, и Кампанеллы. Для этого приходится изучать культуру, религиозные движения, архитектуру, философию, то есть проводить такую же работу, что и Юрсенар, которая описала моего героя.

Корреспондент. Но ведь вы уже играли Джордано Бруно в картине Монтальдо. Так что материал для вас отчасти известный?

Волонте. И да и нет. Все время возникают новые вопросы. Вот видите, я даже здесь, в Москве, не расстаюсь с этой книгой, перечитываю, думаю...

Джузеппе Де Сантис

Энергия сопротивления

Корреспондент. Как случилось, что вы в течение многих лет не поставили ни одного фильма? Это связано с какими-то внутренними причинами, может быть, извините за прямоту, с творческим кризисом или с более общими закономерностями развития итальянского общества и кинематографа?

Де Сантис. Если подсчитать время, когда я был вне съемочной площадки, то наберется около двадцати лет. Много. Отчего это произошло? Может быть, вам станет понятнее мое положение, если вы вспомните, что и в вашей стране были кинематографисты, которые по той или иной причине немало страдали, с трудом перенося вынужденную незанятость или, проще говоря, состояние безработицы. Так что такое встречается всюду: и у вас, и на Западе. Моя творческая жизнь «живого классика» в самом деле несколько необычна. Поначалу я снимал в нормальном для режиссера ритме, но вдруг работа затормозилась, зашла в тупик. Парадокс заключается в том, что я энергично и довольно плодотворно работал как раз в то время, когда в Италии у власти стояли представители правых сил. Это был один из самых тяжелых периодов в истории послевоенной Италии. Тем не менее я снимал свои фильмы. Когда же в 1963 году социалисты вошли в правительственную коалицию и, казалось бы, появились необозримо большие возможности для художников леворадикальных взглядов — тут-то они и остались не у дел. Здесь масса сложностей и нюансов, и меня до сих пор тревожит разгадка этого социально-культурного феномена.

Корреспондент. Но, может быть, раньше вам помогала сама энергия сопротивления?

Де Сантис. Трудно сказать. Италия переживала рост демократических тенденций, повышалось экономическое благосостояние народа. Но я в какой-то момент остался «за кадром» мощных преобразований, происходивших в моей стране. Я имею в виду крестьян, хлынувших на заработки в город и превратившихся в рабочих-мигрантов или же в так называемый «третий класс». Мне было важно проследить это меняющееся сознание моих героев. Однако итальянская культура и, в частности, кинематограф, такого интереса, видимо, тогда не испытывали.

Я хочу сказать, что завоевания неореализма как целостного национального, а не только художественного явления, на какое-то время оказались если не исчерпанными, то в значительной мере ненужными. Свет юпитеров итальянского кино изменил направление. Интерес к простому человеку — «человеку улицы» сменился вниманием к итальянской буржуазии, которая неимоверно быстро завоевывала свои позиции как внутри страны, так и на мировой арене. Поэтому этапным, переломным фильмом явилась «Сладкая жизнь» Феллини. Это был 1960 год. Фильм определил кардинальную смену тенденций итальянского кинематографа. Таким образом появилась другая социальная, политическая и культурная доминанта, которая в дальнейшем и стала объектом интерпретации наших режиссеров.

Но 1960-й — это не только выход «Сладкой жизни» — тогда же появились «Рокко и его братья» Висконти. В одном случае была представлена история интеллектуала, приехавшего в столицу из глухой провинции, своего рода анатомия буржуазного сознания. В другом — тоже история миграции, но уже не одного человека, а целой семьи, причем крестьянской, приехавшей в город на заработки. Так обозначились две идеологические концепции, два ракурса ви́дения современной итальянской действительности, ее животрепещущих проблем. Но победила линия Феллини.

Корреспондент. Можно ли таким образом сказать, что традиции неореализма оказались безвозвратно прерванными, так как не имели социального и художественного заказа?

Де Сантис. Нет, я не был бы столь категоричным, потому что без этих традиций не появилось бы и современное итальянское кино. Речь идет, разумеется,

о серьезных, качественных картинах. Режиссеры, актеры, операторы, создававшие неореалистический кинематограф, имели общую платформу, если угодно, программу, закладывая основу, взрыхляя почву для нового кино, глубоко связанного с национальными проблемами. Последующие кинематографисты такой цельной программы не имели, как, впрочем, не имеют ее и сегодня. В Италии создаются и создавались прекрасные ленты, но они в основном воспроизводили индивидуальное сознание режиссеров.

Корреспондент. А разве это не естественно? Художники всегда индивидуальны.

Де Сантис. Но я хочу сказать о том, что единство художественного метода раздробилось, как бы рассыпалось на различные осколки. Между тем первооснова неореализма, как известно, заключалась в единстве идеала, а также общих устремлений, даже родственных замыслов всех режиссеров, принадлежащих этому направлению. Сегодня каждый из итальянских кинематографистов идет исключительно собственным путем. И, таким образом, мне кажется, создает более частные, я бы сказал, интимные произведения. Думаю, что это вызвано отсутствием сходной социальной глобальной идеи и поколенческого единства как среди молодых режиссеров, так и среди их старших коллег. Почему в современном кино Италии нет места для режиссера Де Сантиса? Да потому что он сражается оружием той стороны, которая проигрывает.

Корреспондент. Но каждый крупный художник переживает различные этапы своей личной судьбы. Есть режиссеры, сделавшие гораздо меньше картин, чем вы, которые по разным причинам больше не снимают. Может быть, не хотят снижать когда-то достигнутого уровня?

Де Сантис. Возможно. Вы почему-то не спрашиваете, почему я не нашел себя в новых условиях, не приспособился к тем тенденциям, на которые был и по сей день остается спрос? Ведь за это время было создано много замечательных картин и без меня. У меня трудный характер. Я не привык идти ни на малейшие компромиссы — это противоречит моей натуре, а продюсеры, конечно, с большей охотой работают с так называемыми удобными режиссерами. Вот, наверное, где коренится основная причина моего «молчания». Однако порой кажется, что я все эти годы был не совсем прав. Видимо, не смог по-настоящему убедить продюсеров осуществить именно мои замыслы. Мои же коллеги весьма успешно с ними сотрудничали. Впрочем, это больная тема.

Джузеппе Де Сантис
Фото И. Гневашева

Корреспондент. Тогда оставим ее. Ну, а как проходят ваши ретроспективы в Италии и других странах?

Де Сантис. К сожалению, ни одна из официальных и общественных организаций в Италии не сочла необходимым отметить мое семидесятилетие. Впрочем, никто не обязан отдавать честь Де Сантису. Хотя моя работа все-таки не прошла впустую для истории итальянского кино. Так что можно было и вспомнить обо мне. Приятно, однако, что в вашей стране и на моей родине, в деревушке неподалеку от Рима, была организована ретроспектива моих картин. При этом я убежден, что в Италии «виновен» в этом муниципалитет, во главе которого в настоящее время стоят левые силы.

Корреспондент. А вам никогда не хотелось пересмотреть свои старые фильмы?

Де Сантис. Я смотрю их довольно часто и обсуждаю с начинающими актерами, режиссерами в Экспериментальном центре кинематографии, где сейчас преподаю. Мне очень важно знать реакцию молодого зрителя. Не только итальянского, но и советского.

Корреспондент. Когда-то Италия была первой кинодержавой, открывавшей новые направления в киноискусстве. Счи-

таете ли вы, что сейчас она имеет ту же репутацию?

Де Сантис. Вероятно, нет. И знаете почему? Каждый из крупных режиссеров как бы замкнулся на своем творчестве. Разумеется, такой мастер, как Феллини, создает большое искусство. Но его опыт совершенно неповторим и в проблематике, и поэтике. И если такие режиссеры, как Феллини, Бертолуччи, братья Тавиани, влияют на кинематографистов других стран, то это явление частное, не слишком распространенное. Вместе с тем я не считаю, что в настоящий момент кино переживает кризис. Это неправильная точка зрения. Я не люблю говорить о конкретных людях, режиссерских лидерах, о своеобразии их эстетики. Я иду смотреть не режиссера, а фильм. Однако если вы все-таки настаиваете, скажу, кто мой кумир, кто является как бы отправной точкой моих идеальных стремлений. Куросава. Я чувствую с ним настоящее духовное родство. Он сделал в кино то, о чем я мечтал, но не смог осуществить.

Корреспондент. У вас есть возможность самых разных сопоставлений нынешнего дня с минувшим. Как вы считаете, изменились ли в современном кинематографе методы работы режиссера с актером?

Де Сантис. Думаю, что нет. Я не принадлежу к режиссерам, которые считают, что существуют какие-то фиксированные средства или даже методы в работе с актерами. В этом смысле я не верю в систему Станиславского, равно как и в другие школы. Когда речь идет о большом артисте, то, по-видимому, он становится таковым без всяких там методов. Сам по себе. С каждым исполнителем надо работать индивидуально. Не существует общих закономерностей. Одному, возможно, подойдут какие-то элементы системы Станиславского, другому они могут быть противопоказаны. Надо просто понимать личность артиста. Надо быть знатоком человеческой души, уметь все слушать и слышать. Тогда ты будешь в состоянии направить актера на выполнение необходимых по роли задач. Вот и все. Лично я против теоретических разработок. Мне кажется также, что искусство актера остается более или менее величиной неизменной, и поэтому вряд ли что-то изменилось сейчас по сравнению с моими временами. Стоит только добавить, что, скажем, в американском кинематографе роль исполнителя в целостном замысле картины мне представляется более важной, чем в европейском. Насколько могу судить, первостепенное значение там имеет именно актер, а не режиссер. В Америке вся система техники прекрасно ему подчиняется, в то время как в Италии актер находится как бы на службе у камеры. Такая разница была всегда. Я просто хочу сказать, что существуют две разные культуры в подходе к актеру — североамериканская и европейская.

Корреспондент. Если бы вам пришлось писать о себе статью в книгу по истории мирового кино, какие бы основные рубежи в своей биографии вы бы выделили прежде всего?

Де Сантис. 1958 год, съемки в Югославии «Дороги длиною в год». Это была моя первая работа в социалистической стране, во многом повлиявшая на мой дальнейший культурно-исторический опыт. Больше того, он отчасти скорректировал и мои представления об этом обществе. Мне не хотелось бы вдаваться в подробности, скажу лишь, что именно там у меня произошло расставание с некоторыми, быть может, достаточно умозрительными иллюзиями, которые я имел по поводу социализма. Моя вера в него отнюдь не была поколеблена, напротив, только укрепилась, однако я осознал, сколько же всем нам придется еще работать для того, чтобы достичь идеала социализма.

Другим рубежным моментом я бы назвал съемки фильма «Они шли на Восток». Я встретился с социализмом, каким он предстал тогда перед моими глазами в вашей стране, возможно, более суровым, даже жестким по сравнению с тем, каким я себе его представлял до этого. Здесь так же, как и в Югославии, я понял, что социалистической системе надо прежде всего добиться подлинной демократии. Вот часто слышу: «социалистическая демократия», однако мне кажется, что мы все-таки не прикладывали значительных усилий для ее развития. В стране, где мне прекрасно работалось, где в моем распоряжении были все возможные средства, о которых только может мечтать режиссер, я довольно часто сталкивался с бюрократическими проволочками. Вместе с тем именно в вашей стране, наряду с досадными помехами, я встретился с настоящей человечностью, с удивившим меня каким-то страстным отношением к труду. Пребывание в Советском Союзе и Югославии совершило подлинный переворот в моем сознании, вообще в моем ви́дении жизни. Тем более я не могу не приветствовать нынешние революционные преобразования в СССР.

Синерама

В этом номере в рубрике «Синерама» — наряду с другими заметками — мы публикуем информацию о некоторых фильмах, демонстрировавшихся в «Панораме» XV МКФ в Москве, а также о тех лентах, что были включены в программу его внеконкурсного показа.

АЛЖИР

«Хурия» по-арабски «свобода». Именно так зовут героиню одноименного фильма, снятого известным алжирским режиссером Сид Али Мазифом — в нем он продолжает разрабатывать тему, начатую в предыдущей, чрезвычайно популярной ленте «Лейла и другие». Речь в «Хурии» идет о положении женщины в современном мире, о ее попытках обрести подлинное равноправие.

Хурия — ровесница освобождения страны от колониального ига. Однако за свою независимость ей, студентке университета, приходится яростно сражаться — прежде всего с близкими, с семьей, со старшими братьями, полагающими — в соответствии со старыми традициями,— что судьба девушки целиком в их власти. Страдания Хурии — «плененной свободы», которую пытаются заточить в собственном доме, лишив радостной, вольной студенческой жизни, кончаются ее моральной победой. В просветленном финале фильма звучит клятва героини: она обещает оставаться верной самой себе, ведь это и есть подлинная свобода!

Критика, доброжелательно писавшая о фильме, особенно выделяла психологическую достоверность образа Хурии, сыгранной молодой актрисой Нахад Нади.

Н. Бакулова

ВЬЕТНАМ.

Фильм «Тихий городок», снятый недавним выпускником ВГИКа Ле Дык Тьеном,— первая вьетнамская кинокомедия. Впрочем, сам режиссер говорит, что и раньше старался привносить комедийные элементы в психологическую драму и даже трагедию. Так было в студенческой короткометражке по рассказам Шукшина (оказавшего, по признанию Ле Дык Тьена, огромное влияние на его творчество), которая получила диплом жюри на международном кинофестивале в Кракове; так было и в снятом дома, в Ханое, дебюте — экспериментальной ленте «Мирный взрыв бомбы».

«Тихий городок», однако, не просто комедия, но едкая, злая сатира, что совсем непривычно для вьетнамского кино, которое нам известно как искусство высоких героических тем, исполненное пафоса борьбы за созидание нового. Но, видимо, теперь настала пора пристальнее всмотреться и в то, что этому новому мешает, разобраться с врагом внутренним — с приспособленчеством и лакейством, беспринципностью и мещанской суетностью, лицемерием и чванством. Как нельзя больше, по мнению автора сценария молодой сценаристки Чук Куинь, подходит для этой цели ситуация, позаимствованная из гоголевского «Ревизора», разумеется, модифицированная и перенесенная в сегодняшний день и на вьетнамскую почву.

В тихом провинциальном городке ждут приезда министра из Ханоя. Этот «генерал» должен украсить

«Хурия»

свадьбу своего юного родственника. Но по дороге он попадает в автомобильную катастрофу и тем самым дает шанс выслужиться и выдвинуться великому множеству людей: почти все жители городка спешат, отталкивая друг друга, както поучаствовать в судьбе высокопоставленного лица, чтобы столичный гость их заметил, оценил, выделил.

В центре суеты вокруг министра — остроумная трагикомическая коллизия: пострадавшему грозит смерть, ибо никто не отваживается взять на себя смелость принять решение об операции — больной-то ведь человек не обычный, не рядовой. Так все и идет: «тихий городок» бурлит, кругом милиция, все жители подняты на ноги и готовятся с флагами и транспарантами встречать прибывающих из Ханоя родственников министра.

Однако (вспомним гоголевскую развязку) приезжий оказывается никаким не министром, что повергает в полное отчаяние так много ждавших от него обывателей.

Финал фильма, снятый на грани реальности и сна, возвращает всех героев к исходной точке сюжета: авторы показывают нам, что могло бы быть (или так и будет?), если бы людей не обуревали низменные страсти...

Н. Александрова

ИТАЛИЯ

Газета «Корьере делла сера» опубликовала подробный отчет о семинаре, который провел в Риме в рамках Международного форума сотрудничества кинематографистов Никита Михалков. Слушателями семинара были несколько десятков итальянских актеров, режиссеров, студентов Римского экспериментального киноцентра и национальных школ драматического искусства.

Занятия Михалкова не исчерпывались лекциями — они включали просмотры фильмов режиссера, живые, непринужденные дискуссии, а также практические этюды по актерскому мастерству. Поддержав в своих учениках «здоровую критическую тенденцию и склонность к филологическому анализу фильмов», Михалков отметил, что режиссеры и актеры воспринимали его ленты скорее «как несостоявшиеся критики».

Критический напор выступавших не поколебал творческих воззрений Михалкова, что, в свою очередь, с удовлетворением отмечали собравшиеся. Режиссер сам перешел в наступление. «В Италии,— говорил он,— я убедился в склонности крупных и чрезвычайно талантливых актеров к легковесной импровизационности, с которой эти профессионалы приходят на съемочную площадку. Я же в России привык к иным методам. В течение двух месяцев перед началом съемок я разбираю и перечитываю эпизоды сценария, диалоги, уясняя характеры различных персонажей». Михалков подчеркнул, что для него на стадии подготовительной работы над фильмом огромное значение имеют долгие и подробные репетиции с актерами.

Во время своих практических занятий на семинаре в Риме Никита Михалков также отдавал предпочтение работе с актерами (не случайно кто-то из участников семинара уместно напомнил, что Михалков сам превосходный актер). Он наглядно продемонстрировал, что при подготовке того или иного эпизода охотно использует актерский показ.

Идея семинара, как и его итоги, были высоко оценены молодыми итальянскими кинематографистами. Один из них выразил общее мнение: «Мне предоставилась необычайная возможность учиться «с живого голоса» у одного из режиссеров, чья техника мне импонирует. В Италии я сильно ощущаю дефицит встреч и обмена мнениями с теми коллегами, которые умеют и знают больше, чем я. Здесь, на семинаре Михалкова, я получил нечто ни с чем не сравнимое, что, несомненно, повлияет на мою будущую работу».

В. Босенко

ЛИВИЯ

Многообещающим началом можно без сомнения назвать первый игровой фильм, снятый ливийскими кинематографистами и с интересом встреченный зрителями XV МКФ. История, рассказанная режиссером Мухаммедом Али Альфарджани, восходит к традициям народной арабской притчи, в центре которой — благородный бедняк и вероломный разбойник: в ней много мудрости, простоты и достоинства.

«Мины» — так называется картина, и конкретное, строгое это название как нельзя более точно соответствует ее стилистике — скупой, ясной и откровенной. Сюжет ленты безыскусен, локализован во времени и пространстве: бедняк Салим, живущий сбором и продажей хвороста, странствуя в пустыне, встречает голодного, изнывающего от жажды бродягу Бахлуля. Он отдает одинокому путнику последний кусок хлеба, но спасенный бессовестно предает своего спасителя, предает святые обычаи предков и вероломством отвечает на доброту и бескорыстие. Отняв у Салима верблюда, Бахлуль собирается оставить его одного среди бескрайних песков. Однако тут выясняется, что оба заглядывают в глаза смерти — под ними мины, оставленные колонизаторами и до сих пор уносящие безвинные жертвы. Враги-друзья, «скованные одной цепью», укрываются на ночь в пещере. Здесь Салим вновь демонстрирует нравственное пре-

восходство над противником, широту и щедрость души — он спасает своего обидчика от волков, и тогда свершается чудо: раскаявшийся Бахлуль прозревает. Он возвращает Салиму верблюда, клянется в случае его гибели поднять на ноги детей-сирот, а когда крестьянин наступает на мину, самоотверженно пытается его спасти.

Однако притча завершается трагически: в схватке с общим врагом — подорвавшись на минах — гибнут оба героя, обнаружив свое подлинное лицо, пережив свой «звездный час». Зло обречено. Но и Добро подстерегают в сегодняшнем мире смертельные капканы, мины, осквернившие землю отцов,— символ опасности, страшной своей анонимностью, своей бессмысленной, тотальной, неизбирательной жестокостью.

Это бездушное, обезличенное зло, наследие недавнего прошлого, подлее, коварнее и беспощаднее любого разбойника. Оно не разбирает, не делит людей на плохих и хороших. Для него все — жертвы. В этом социально-философском выводе притчи заключен высокий нравственный смысл, острозлободневный и вечный одновременно.

Н. Сканави

МАРОККО

Лейла и Суад — герои фильма Латифа Лахлу «Компромисс» — поведали нам историю, в которой четко выражено стремление рассказать о подлинных и мнимых идеалах и целях, о моральной цене соглашательства, гражданской пассивности.

...В семейном конфликте молодой супружеской пары авторы явно на стороне жены. Бескорыстная, энергичная Лейла, юрист по образованию, работает в профкоме большого завода и принимает заботы бедняков, рабочих и их семей как свои собственные. Неутомимо и бесстрашно она отстаивает их интересы.

Поначалу и муж-архитектор разделяет ее взгляды. Однако первая же сделка с совестью превращает жизнь Суада, человека честного, но безвольного и слабого, к тому же не лишенного пристрастий к буржуазному комфорту, в стремительное движение вниз — от компромисса к компромиссу.

Респектабельность, престиж, благополучие — эти цели постепенно приобретают для него первостепенное значение и вытесняют прежние идеалы. Так возникает серьезный разлад между любящими, и бескомпромиссная Лейла делает свой выбор: она идет к людям, которым нужна, которым может помочь.

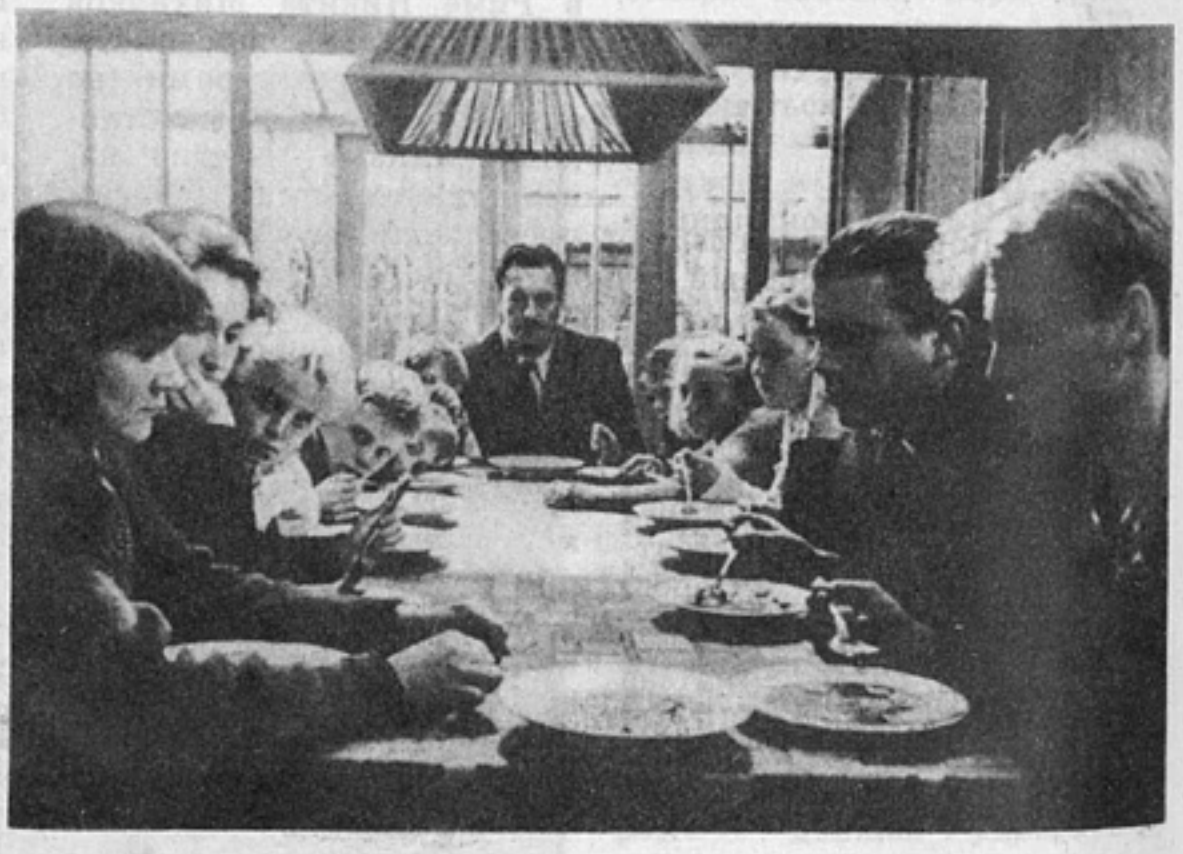
А. Зорин

НИДЕРЛАНДЫ

Голландская пресса уделяет большое внимание выходу на экраны нового фильма «Возвращение в Устхеест». Его автор двадцатидевятилетний кинорежиссер Тео Ван Гог уже снискал известность у зрителей своими предыдущими работами: «Лютер», «Денек на пляже» и «Чарли».

«Возвращение в Устхеест», являющийся, по мнению обозревателя газеты «НРК Ханделсблад», лучшим нидерландским фильмом года, снят Ван Гогом по роману известного прозаика Яна Волкерса. Произведения Волкерса уже трижды экранизировались, однако, как полагает критик, лишь Ван Гогу, самому написавшему сценарий «Возвращения в Устхеест», «удалось воссоздать в кино сложный психологический и философский мир писателя, несмотря на то, что автобиографическая проза Волкерса особенно трудный орешек для кинематографиста».

Фрагментарна, дробна драматургическая структура фильма, снятого в традициях произведений «потока сознания». Калейдоскоп событий, впечатлений и воспоминаний главного героя Яна разворачивает перед зрителем динамичную ретроспекцию его детства, отрочества и взросления в семье, строго следующей кальвинистским заповедям. Многочисленные ниточки повествования сплетаются в рассказ о становлении юной души: страхи ребенка, юношеский мятеж и освобождение из-под гнета домашних, отношения любви-ненависти между впечатлительным



«Возвращение в Устхеест»

Яном и жестким авторитарным отцом-кальвинистом.

«НРК Ханделсблад» отмечает оригинальность стиля картины — этого «снятого в амстердамском предместье голландско-кальвинистского «Амаркорда»; богатство оригинальных, неожиданных ракурсов ставится в заслугу оператору Марку Фелперлаану и монтажеру Виллему Хоохенбоому.

Критика пишет также о тонкости актерской игры — в работе актеров чувствуется «рука большого режиссера». Главную роль в фильме исполнил Кас Энклаар; в картине снимались также Хеерт де Йонг (мать), Том Янсен (отец), Леен Йонгеваард. Музыку к фильму написал композитор Райнер Хенсел.

И. Ланин

ПЕРУ

Люди, таинственно и навсегда исчезнувшие, словно канувшие в Лету,— не мистика, но суровая политическая реальность многих стран сегодняшеней Латинской Америки, режим которых держится на репрессиях и попрании демократических свобод. Здесь хватают ночью в собственном доме или средь бела дня на глазах у прохожих — на улице, в магазине, в автобусе, хватают люди-анонимы — неизвестно за что. И увозят — неизвестно куда. И из неизвестности этой нет возврата...

В последние годы, однако, прогрессивный кинематограф континента все чаще проникает за плотную завесу тайны, искусно сплетенную безымянными палачами. Многие латиноамериканские фильмы раскрыли нам логику необъяснимых исчезновений: «без вести пропавшие» — это неугодные властям лица, бунтовщики и просто недовольные, студенты, рабочие, представители интеллигенции. Их увозят в тюрьмы, местоположение которых строго засекречено, их зверски пытают, а потом расстреливают без суда и следствия. Об этом с гневом и болью поведали такие ленты, как «Официальная история» Луиса Пуэнсо, показанная на Неделе аргентинского кино, или «Ночь карандашей» Эктора Оливейры, представлявшая Аргентину в конкурсе XV МКФ. Исчезновение — тема фильма «Малабриго», который молодой перуанец Альберто Дуран снял совместно с кубинскими кинематографистами (оператор — кубинец Марио Гарсия Хойя). Фильм следует отнести к жанру политического детектива, поскольку здесь основной акцент сделан на поиске пропавшего человека, мужа героини картины. По крупицам собирает молодая женщина все, что может навести на след Виктора, встречается с самыми разными людьми, узнает много такого, о чем прежде не подозревала. И чем бóльшая внешняя загадочность окутывает происходящие на экране события, тем меньшее число тайн остается нераскрытыми. Виктор не исчез, ни в чем неповинный, он был зверски убит. Убит властями в маленьком поселке на берегу океана. Он называется Малабриго, и таких мест все еще много на карте планеты. Об этом и напоминает лента Альберто Дурана.

Н. Леонидова

ПОЛЬША

В Польше выходят в прокат фильмы, которые долгие годы по разным причинам не видел зритель. Это происходило потому, что их авторы предпринимали попытку смелого, критического изображения польской действительности конца 70-х годов, углубленного анализа периода, называемого периодом ошибок и извращений.

Труден был, в частности, путь на экран фильма Анджея Вайды «Человек из мрамора», в котором дан критический анализ некоторых сторон польской действительности. После множества ожесточенных споров лента все же попала в прокат, и ее увидели миллионы зрителей.

В 1980—1981 годах также было создано большое число картин, критических по своему пафосу, справедливо осуждавших отдельные недостатки, однако в них были заметны существенные идейно - художественные просчеты, односторонность в освещении некоторых вопросов и проблем. Каждая такая работа заслуживала отдельного разговора, и хорошо, что сегодня руководители кинематографии приняли решение о выпуске этих фильмов на экран.

Благоприятные, позитивные изменения, происходящие в обществе, способствуют процессу нормализации и в творческой среде, в искусстве. Культурная политика партии и государства, открытая и активная, уже дает заметные результаты. Идет процесс обновления национального кинематографа, в дискуссиях и спорах вырабатывается перспективная программа действий, которая позволит создавать фильмы, способствующие утверждению подлинных ценностей социалистической культуры. Постепенно пустеет пресловутая «кинополка».

Остановимся на нескольких фильмах с трудной судьбой.

«Надзор» — дебют в кино Веслава Соневского — ждал премьеры больше двух лет. Автор рассказывает о молодой женщине, приговоренной к пожизненному заключению за участие в крупной хозяйственной афере, анализирует поведение заключенных, исследует некоторые негативные стороны быта польской тюрьмы, системы содержания преступников. После премьеры в киноклубах фильм широко обсуждался. Автора критиковали за идейно-художественные ошибки, в то же время высоко оценивая режиссерские решения фильма, игру актеров.

Два года ждал встречи со зрителями и фильм Кшиштофа Кислевского «Без конца». В основе его сюжета — судебный процесс над молодым рабочим, которому было предъявлено обвинение в том, что он руководил забастовкой во время военного положения. Кислевский внимательно вглядывается в своих героев — в рабочего, членов его семьи.

Вторая лента Кислевского — «Случай» — также не сразу попала на экран. В ней автор проигрывает три различных варианта биографии своего героя — все события картины рассматриваются как бы в сослагательном наклонении: что было бы, если бы его судьба сложилась именно так, а не иначе. В соответствии с первым вариантом он мог бы быть молодежным активистом, тяжело переживающим неудачи своей организации и цинизм ее руководителей; во втором варианте мог бы оказаться в оппозиции — среди тех, кто ведет подпольную борьбу против государства; в третьем — отошел бы от политики, стал врачом и продвигался по служебной лестнице, обзавелся бы семьей, заработал большие деньги, выехав по контракту в одну из зарубежных стран. Однако третье повествование кончается трагически.

На «полке» пролежали некоторое время два других фильма — «Большой забег» Ежи Домарадского (снятый для телевидения) и «Герой года» Феликса Фалька. Обе ленты были награждены на национальном фестивале 1986 года в Гданьске, а фильм Фалька получил Специальный приз XV ММКФ.

Лишь недавно увидел свет и сделанный несколько лет назад фильм Януша Заорского «Мать Крулей», самая зрелая в идейно-художественном отношении работа из тех, в которых предпринята попытка разобраться в прошлом. В картине прослеживается история жизни одной семьи с довоенной поры до первых лет народной власти. Необычайно правдив и убедителен образ замечательной женщины — простой работницы, волнует зрителя и судьба ее сыновей. В годы оккупации эти юноши были рядом, они связали свою жизнь с Польской рабочей партией, однако в 50-е годы судьбы их сложились по-разному: одного из них арестовывают по ложному обвинению в предательстве, и он, в результате нарушений законности, погибает; второй становится карьеристом; третий утрачивает веру в справедливость и превращается в циника; а самый младший попадает в тюрьму за участие в ребяческом бунте, а потом уходит в армию.

Этот беглый обзор фильмов, которые в последние два-три года получили доступ к зрителю, показывает, что нынешние руководители Польши и польской культуры хотят изменить прежнее положение в кинематографе, они ждут критической оценки истории и современности с позиций верности идеалам государственного строя народной Польши. Уроки 1980—1981 годов и последующих лет еще свежи в памяти, а отсюда столь велики трудности, риск и ответственность при обращении к этим темам. Однако попытки приблизиться к их идейно-художественному осмыслению необходимы. Другого пути попросту нет.

Ежи Юрчинский
(Польское агентство Интерпресс)

США

«Надо смотреть правде в глаза,— пишет рецензент журнала «Синема» Патрик Канньер.— Боб Рафелсон («Пять легких пьес», «Почтальон всегда звонит дважды») в своем новом фильме «Черная вдова» выглядит собственной тенью. Анонимным режиссером без собственного лица, забывшим о былой требовательности и былых принципах».

О чем же рассказывает картина, сделанная в жанре психологического триллера? Несколько пятидесятилетних богачей один за другим умирают от разрыва сердца. Выясняется, что все они встречались перед смертью с прелестной молодой женщиной (Тереза Рассел). Поймать эту таинственную особу нелегко, она часто меняет фамилии и обожает путешествия. Вести это сложное дело поручают не менее прелестной женщине — агенту из Вашингтона (Дебора Уинджер). Вся первая часть фильма монтируется параллельно: зритель видит, как готовится к очередному убийству преступница (сыплет яд в спиртные напитки и зубную пасту), а затем как идет по ее следу женщина-сыщик. Эта открытая игра быстро лишает фильм интереса: режиссер пренебрегает таким важным в триллере компонентом, как саспенс — зрителю с самого начала все известно и он не испытывает особого любопытства. Кроме того, характеры не слишком тонко разработаны авторами и актерами, а потому интерес к героям также быстро охладевает.

Во второй половине ленты обе женщины встречаются на Гавайях, где «черная вдова» собирается ликвидировать владельца сети шикарных отелей. «Но и в этой части фильма,— подытоживает критик,— Бобу Рафелсону, столь интересно начинавшему свой путь в кинематографе, не удается спасти посредственный, банальный и пустой сценарий».

С. Сашкевич

ФИНЛЯНДИЯ

Герой неловок, некрасив, застенчив. Героиня — ему под стать, только, может, суровей, ожесточенней смотрят на мир ее потухшие глаза, тверже сжат неулыбчивый рот, резче, грубее звучит голос. Да и как же иначе: судьба одинокой женщины в мире равнодушия, жесто-

«Тени в раю»

кости и вражды вдвойне горька.

Фильм режиссера Аки Каурисмяки «Тени в раю» — это неторопливое, внешне почти бессобытийное повествование о неудачниках, о тех, кого жизнь нещадно бьет и выставляет на свои грязные окраины, на темные и пустынные задворки. Никандр Матти (Матти Пеллонпяя) — мусорщик. Илона (Кати Утинен) — продавщица, положение их непрочно и зависит лишь от прихоти власть имущих. Никандр случайно попадает в тюрьму, Илона теряет — в который раз — работу. Но оба они нескладно, мучительно пытаются сохранить, отстоять единственное, что у них осталось,— достоинство. И еще у них есть любовь, даже не любовь, а скорее, потребность в близком человеке, на которого можно опереться и которому можно помочь. Но и это чувство тоже необходимо защищать — хрупкому дару скупой на подарки жизни угрожают злые насмешки знакомых, на него посягают сильные мира сего...

К сожалению, благородный по замыслу фильм финских кинематографистов, следующий великой традиции гуманистического искусства, которое всегда заботила судьба маленького человека, сделан недостаточно уверенной режиссерской рукой. В нем подчас не хватает творческой воли, которая бы направляла развитие характеров, искала бы выразительное решение эпизодов. Вяло, словно по инерции, течет экранная жизнь, угасает зрительский интерес, и теряется главное, то, во имя чего задумывалась и снималась картина,— сочувствие реального человека из зала к человеку, придуманному художником.

Н. Петрова

ФРАНЦИЯ

Уже первой своей короткометражной картиной «Молодой супруг» Бернар Стора заявил о себе как самостоятельно мыслящий режиссер (до этого Стора писал сценарии). Вышедший на экраны в 1983 году фильм имел большой зрительский успех и широкую прессу не только во Франции, но и в других странах. Критика отмечала высокий профессиональный уровень картины, умение режиссера-дебютанта работать с актерами; история несложившегося счастья была рассказана с проникновенным лиризмом, с глубоким сочувствием и заинтересованностью к героям.

Новая картина Бернара Стора называется «Незнакомка из Вены». В этой ленте он обращается к своим излюбленным мотивам: поиски счастья, возможности гармонии между людьми.

...Флоранс (Мари-Франс Пизье) — замужняя женщина, врач по профессии, ведущая спокойный, размеренный образ жизни, однако не чувствующая себя счастливой — однажды решает начать жизнь сначала. Сев в первый подошедший поезд, она вскоре оказывается в совершенно незнакомом городе, без багажа, без денег и документов. Отдавшись во власть случая, она верит в то, что сможет обрести таким образом утраченную свободу. Свобода, однако, оказывается иллюзорной, самообман вносит еще большее смятение в душу Флоранс...

Лента Бернара Стора, исследующая серьезные социально-нравственные проблемы, сделана в жанре лирической комедии. Отсюда слегка уловимая ирония в интонации картины, сплетающей в узел комические и печальные ситуации.

Рецензенты отмечают поэтичность фильма Стора, поддерживают попытку дать конкретный и вместе с тем глубоко типичный образ современной женщины, высветив проблемы, с которыми она неизбежно сталкивается. Это, как пишут критики, ставит его работу в один ряд с такими произведениями прогрессивного французского кино, как «Провинциалка» Клода Горетта и «Неделя отпуска» Бертрана Тавернье.

Успех фильма во многом обеспечен талантливой игрой исполнительницы главной роли Мари-Франс Пизье. Эта актриса, знакомая советскому зрителю по фильму Ива Буассе «Цена риска», пришла в кино благодаря Франсуа Трюффо, отобравшему ее из числа многочисленных претенденток на роль главной героини новеллы «Антуан и Колетта» в фильме «Любовь в двадцать лет» (1962). У Трюффо она снималась по-

Мари-Франс Пизье

том в «Украденных поцелуях» и «Ускользающей любви». Большим творческим успехом актрисы стали работы в фильмах Андре Тешине «Воспоминания о Франции», «Барокко», «Сестры Бронте». А за роль в фильме Жан-Шарля Такелла «Кузен, кузина» Мари-Франс Пизье была награждена премией «Сезар».

А. Осипов

ШВЕЦИЯ

В новом фильме «Не на жизнь, а на смерть» режиссер Марианне Арне не в первый раз обращается к важной теме — положению женщины в современном обществе, вновь пытается исследовать корни социального и нравственного кризиса, определяющего внешне благополучный облик сегодняшней Швеции.

Героиня фильма — молодая преуспевающая журналистка стокгольмской газеты, переживающая серьезный личный и духовный кризис. В основе сюжета — банальный треугольник: мужчина и две женщины. Надя (Лена Олин) уже давно влюблена в Стефана (Сванте Мартин), который одинаково счастлив и в семейной жизни, и в своих отношениях с Надей. Чтобы чаще видеться со Стефаном, Надя по заказу газеты приходит в больницу, где он работает, чтобы сделать репортаж о матерях-роженицах. Так Надя становится свидетельницей страшной трагической сцены: молодая женщина, узнав об измене мужа, в порыве отчаяния выбрасывает из окна своего новорожденного ребенка.

Социально - психологический портрет шведской женщины авторы фильма создают как бы средствами мозаики. В вопросах, задаваемых Надей матерям в родильном отделении больницы, в их ответах репортеру слышен голос самой Марианне Арне, которая говорит о необходимости поисков подлинной духовной близости между людьми, о восстановлении простых человеческих связей, о приоритете нравственных ценностей. Фильм вовлекает в разговор и зрителя, заставляя и его искать ответы на вопросы дотошной журналистки.

Это уже третья работа Марианне Арне, которая сегодня, по мнению шведской прессы, является одним из самых интересных режиссеров Швеции. Дебютировав в 1976 году фильмом «Такое далекое и близкое», который принес ей успех и признание зрителя, Арне сняла в 1979 году картину «Стены свободы», утверждавшую необходимость сочувствия и внимания к окружающим людям. Некоммуникабельность, отчужденность шведского буржуа рассматривалась в той заметной ленте как тревожное явление социальной действительности. Фильм «Не на жизнь, а на смерть» критики называют важной вехой в ее биографии, отмечающей «творческую зрелость режиссера прежде всего в том, что касается поисков киноязыка».

Е. Иванчикова

ЮГОСЛАВИЯ

Жители небольшого городка Панчево, расположенного неподалеку от Белграда, получили возможность, никуда не уезжая, прогуляться по нью-йоркской авеню начала века — ее выстроили здесь по эскизам художника Вольфа Крюгера для съемок двухсерийного телевизионного фильма «Мама Лючия», который станет результатом сотрудничества итальянских и югославских кинематографистов.

Проект этот, осуществляемый режиссером Стюартом Купером, вызывает большой интерес любителей кино главным образом потому, что главную роль в картине играет выдающаяся итальянская актриса София Лорен. После шумного успеха в ролях своих соотечественниц, созданных в фильмах крупных итальянских режиссеров, актриса долгие годы не знала удач, снимаясь в основном в американских лентах и тиражируя образ красивой светской львицы. Вот почему с таким энтузиазмом работает она сегодня над совсем иной ролью, мысль о которой, по признанию Софии Лорен, они с Карло Понти (он является продюсером «Мамы Лючии») вынашивали не один год.

«Это красивая романтическая история,— рассказывает актриса,— воссоздающая биографию известного итальянского писателя Марио Пьюзо, автора романа «Крестный отец». Его новелла и лежит в основе сценания будущего фильма. Я играю в нем мать Марио, которая приезжает к нему в Америку в начале века. Мне предстоит прожить на экране сорок лет, и эта задача сама по себе необычайно трудна и интересна».

Е. Зимина

Анатолий Гребнев

Процесс

Часть вторая

17. Протокол судебного заседания

Судья. ...за дачу ложных показаний или отказ от дачи показаний. Вам понятно? Распишитесь.

Секретарь. Вот здесь, у меня.

Судья. Кем приходится вам подсудимый Жильцов?

Жильцова. Он мой муж.

Судья. Сколько лет состоите в браке?

Жильцова. Десять. Как раз завтра будет десять лет.

Судья. Успокойтесь, пожалуйста. Расскажите, что вы знаете о служебных делах вашего мужа.

Жильцова. Что знаю — знаю то, что уходил рано, приходил вечером чуть живой, много раз говорил: зачем я, дурак, согласился на эту работу, должность понравилась, а на самом деле ничего хорошего. Конец месяца или квартала — это прямо как бедствие какое-то. Этот пищеторг знаете как называли? Нищеторг в полном смысле. Вообще, говорит, честному человеку там делать нечего...

Судья. Расскажите нам, пожалуйста, что это за история с покупкой пальто? Помните ли вы такой эпизод в вашей жизни? Муж собирался купить вам пальто или вы должны были сделать это вместе?

Жильцова. Да, действительно, был такой случай. Мы с ним откладывали эти деньги...

Судья. Какие деньги? Сколько?

Жильцова. Двести пятьдесят. Потом он их потратил, одолжил...

Судья. Кому?

Жильцова. Он мне не говорил, и я не спрашивала.

Судья. Даже не поинтересовались?

Жильцова. Это его дела, я в них не вникала.

Судья. Но деньги-то ваши общие.

Жильцова. Нам на жизнь хватало.

Судья. А как же пальто? Купили в конце концов?

Жильцова. Да, купили.

Прокурор. Вот ваш муж говорил — с ваших слов: честному человеку там делать нечего. Как вы думаете, что он имел в виду конкретно? Как понимать эти слова?

Жильцова. А так понимать, что или с ними заодно, или могут запутать тебя в один момент, как его запутали!

Прокурор. Я спрашиваю: у вас есть какие-то факты на этот счет?

Окончание. Начало см. в № 1 за 1988 год.

Жильцова. Какие еще факты, когда он здесь, у вас, уже год почти! Дети растут — его не видят! За что это? Он честный человек, и все его знают как честного, вы спросите любого! Мы не жулики какие-нибудь, мы рабочие люди, нам чужого даром не надо! Что он там нажил на этой работе? Вы к нам в дом зайдите!

Прокурор. Вы все-таки не ответили на вопрос. Кто и как, по вашему мнению, мог запутать вашего мужа?

Жильцова. Какая разница! В торговле все берут, и все это знают. Нельзя туда честному человеку!

Прокурор. Вы хотите сказать, что он перестает быть честным?

Адвокат Глушкова. Защита возражает против характера вопросов товарища прокурора.

Прокурор. Все-таки как понимать заявление свидетельницы, что муж ее был кем-то запутан. Кем конкретно? Я считаю, это прояснило бы картину.

Судья. Свидетельница, у вас есть еще что заявить по делу?

Жильцова. Нет.

Судья. У защиты вопросы? У подсудимых? Нет вопросов. Вы свободны, свидетель. Объявляется перерыв до 15 часов.

Отныне Жильцова будет сидеть в зале, в одном из ближних рядов, сбоку, почти рядом с корреспондентом, и так и просидит до конца процесса, глядя почти неотрывно на мужа. А сейчас, во время допроса, она избегала смотреть в его сторону, и он в свою очередь не решался поднять на нее глаза... И еще один человек с острым волнением внимал каждому слову свидетельницы — адвокат Глушкова. Был момент, когда она готова была вскочить, вмешаться — так, по крайней мере, показалось ее соседу по адвокатской скамье Сидорину, и он невольно взял ее за плечо, удерживая. Это было как раз в связи с неосторожным заявлением Жильцовой — «его запутали», которым, конечно, тут же воспользовался прокурор. Реплика защиты в его адрес была как нельзя кстати, и сам председательствующий фактически поддержал адвоката, прервав допрос.

18. Квартира Буничей

Жили тревожно, неустойчиво, в постоянном ожидании, в тишине. Звонки в дверь пугали неизвестностью. Так было и сейчас. Дочь Бунича Лена торопливо шла на звонок, спросила: «Кто?»,— открыла. Стоял незнакомый человек.

— Вы Лена? Здравствуйте. А Ирина Михайловна?

— Она на работе. Вы кто?

— Сергей Сергеевич,— представился незнакомый.— Могу я войти?

Он был молод, ненамного старше Лены, что-нибудь около тридцати. Это почему-то особенно настораживало. Войдя и оглядевшись, он расстегнул папку, которую держал в руках, извлек оттуда сверток.

— Тут три тысячи. Не бойтесь, ничего плохого. Это деньги Игнатия Сергеевича, мой ему долг.

— Какой долг? Вы кто? Я ничего не знаю,— сказала Лена.

— И не надо вам знать. Скажете Игнатию Сергеевичу: заходил Сережа.

— Какой Сережа?

— Сережа это я.

— Как я ему скажу?

— Ну, при случае. Будет же свидание. Или через адвоката...

— Постойте, я ничего этого не знаю. Никаких денег. Мой отец честный человек!

— Вот именно поэтому мы и хотим вам помочь.

— «Мы» — это кто? Подождите, я не могу так, сейчас муж придет.

— Ну и прекрасно. Привет ему. Мы еще встретимся, я зайду.

И некто Сергей Сергеевич ушел, сам открыл дверь, оставив Лену в растерянности, с пачкой денег в руке.

19. Протокол очной ставки (видеозапись)

Следователь Амелин. Известен ли вам человек, сидящий рядом?

Панков. Да. Это Бунич, Игнатий Сергеевич, начальник управления торговли.

Следователь. Где и при каких обстоятельствах вы с ним познакомились, в каких отношениях находитесь?

Панков. Отношений никаких нет, познакомились года три назад, в мае месяце. Как директор туристического комплекса я отвечал за обслуживание, в том числе и за питание приезжающих туристов. Выделенные фонды продуктов были незначительны, покрывали потребность примерно наполовину. Я пришел к Буничу в управление с письмом, знакомы мы не были, но он принял меня, выслушал, отнесся с пониманием, я тут же получил резолюцию, не ожидал, что так быстро все решится, даже немного растерялся. Чем, говорю, могу я быть вам полезен? Приходите к нам в гости, я имею в виду гостиничный комплекс, у нас сауна хорошая, милости просим. Он рассмеялся. Ладно, говорит, как-нибудь при случае попользуемся. Ну, я ушел. Год или полтора прошло, точно могу сказать: полтора года. Опять катастрофа — что делать? С продуктами в области стало за это время не лучше. Идти к Буничу. Но как? Сауной он не воспользовался, идти с пустыми руками? В тот раз с пустыми и в этот? Невозможно. Взял деньги, две тысячи — в конверт... В этот раз пришлось ждать, там какое-то совещание, да и сам он не расположен. Взял бумагу, пишет на ней: Балабанову. Был тогда заместитель — Балабанов. Я — конверт на стол. Он — ноль внимания. К Балабанову. Ну, этот меня помытарил как следует, толком ничего не сделал, фонды эти я выбивал год. Даже странно показалось...

Следователь. Какими купюрами — деньги?

Панков. По пятьдесят рублей.

Следователь. Сумма, еще раз.

Панков. Две тысячи.

Следователь. Вы подтверждаете, Бунич?

Бунич. Нет.

Панков. Ну, что вы, Игнатий Сергеевич! Вы вспомните. Был ноябрь месяц, перед праздниками...

Следователь. Еще раз напоминаю порядок очной ставки: обращаться друг к другу вам запрещено, все вопросы через следователя.

Панков. Я прошу Игнатия Сергеевича вспомнить...

Бунич. Этот человек на свободе или арестован?

Следователь. Вопрос не по существу. Панков, укажите четко, за что две тысячи.

Панков. За то, что поставил нас на довольствие.

Следователь. Но вы говорите, что деньги эти не возымели действия.

Панков. Правильно. Но я этого не знал.

Следователь. Но знали, что Бунич берет деньги, у вас была какая-то информация на этот счет?

Панков. Да нет, никакой информации, и дело не в Буниче конкретно, но если ты приходишь с просьбой к человеку...

Следователь. Но вы же не для себя просите.

Панков. Это в данном случае не играет роли.

Следователь. Покажите, когда и почему вы решили заявить об этом следствию.

Панков. Когда меня арестовали, обвинили во взятках, нужно было объяснить, почему я брал и куда девались эти деньги...

Бунич. И ты не нашел ничего лучшего, как впутать меня! Ну-ну! Кто же это так посоветовал?

Панков. Никто не советовал.

Следователь. Прошу обращаться друг к другу на «вы», и свой вопрос, повторяю, вы должны адресовать не Панкову, а следствию. Слушаю ваш вопрос.

Бунич. Нет вопросов!

20. Протокол судебного заседания

Судья. Вы просмотрели видеозапись?

Бунич. Да.

Судья. Свидетель Панков?

Панков. Да. И я еще раз повторяю: мне стыдно, что я мог так поступить — оговорить человека. Еще раз объясняю суду: я находился в тяжелом физическом и моральном состоянии, меня арестовали с температурой, вытащили буквально из постели...

Бунич. Не мучайтесь, Панков. (*К судье.*) Могу я обратиться к свидетелю?.. Не мучайтесь. То, что вы показали на следствии, на очной ставке, это чистая правда. И не надо сейчас отказываться. И эти две тысячи действительно имели место, я, правда, не помню точно сумму, но это ничего не меняет. И то, что первый раз я вам сделал все бесплатно, а в следующий раз, когда вы заплатили, не сделал ничего, это тоже чистая правда. Но из этого ничего не следует, это вопрос характера...

Судья. Объясните.

Бунич. Ну, это касается меня лично, как тут объяснишь. Просто я всегда презирал взяточников. Мне это всегда казалось оскорбительным: что-то получить и сделать.

Судья. А получить и не сделать?

Бунич. А вот это уже другой вопрос. Так что не трудитесь, Панков. Вы правильно все показывали.

Судья. Панков, вы подтверждаете ваши показания в суде?

Панков. Я не знаю, зачем Буничу понадобился этот трюк, иначе не назовешь. Не давал я ему никаких денег, повторяю. Я там не был, если на то пошло. Не был! В глаза не видел!..

Панков — мужчина лет 50, вполне респектабельный, если можно применить это слово к человеку под стражей. На очной ставке — это происходит в каком-то служебном кабинете, скорее всего, при следственном изоляторе — Бунич и он сидят рядом, так удобнее для видеокамеры — в одном кадре. И это делает ситуацию еще более драматичной: сидят, как друзья... Здесь, в суде, заявление Панкова — отказ от прежних, только что повторенных на видео показаний — производит впечатление на всех. Но еще более сильное впечатление производит ответ Бунича. Замер с вытянутым лицом адвокат Сидорин: вот уж непредвиденный ход! Замерли сидящие в зале жена и дочь Бунича. И еще чьи-то жены и дочери. И в судейских креслах — народные заседатели, он и она. Крайнее любопытство. Только у судьи Постникова, как ему и положено, непроницаемый вид...

21. Следственный изолятор

С улицы это была обыкновенная проходная — дверь под козырьком, домик, встроенный в каменную ограду, за которой могла быть и фабрика, и больница. Сидорин припарковал машину у тротуара, вошел, скрылся за дверью, а уж дальше начиналась другая страна — с часовыми, решетками, железными «намордниками» — их так называют — на окнах...

Для следователей и адвокатов предназначались комнаты на первом этаже, и в одну из таких комнат (стол, два стула, панель с кнопками вызова) к Сидорину доставили Бунича. Остались вдвоем.

— Игнатий Сергеевич, здравствуйте, во-первых, а во-вторых, объясните мне, что происходит,— начал с места в карьер Сидорин.— Честно скажу, я просто сбит с толку!

— Да, я вижу,— улыбнулся Бунич.— Даже разволновались, по-моему. Это ни к чему... Вы знаете, я и сам удивился — с этим Панковым. Почему вдруг? Как вы догадываетесь, я его об этом не просил. Может, кто другой?.. А главное, какой смысл! Ему это уже не поможет, да и мне навряд ли. Я устал, Юра. Надоело... Кстати, Юра, чтоб не было скользких моментов между нами, я этого не люблю,— договоримся так: поскольку процесс затянулся, в ваши планы это не входило, мы, стало быть, это дело компенсируем...

— О чем вы! — слегка смутился Юра.

— Все не спрошу: женился наконец или до сих пор с мамой?

— С мамой.

— Отца я хорошо помню. Теперь таких нет, вы уж не обижайтесь. Это были адвокаты! Он вам не рассказывал, как он защищал — был такой Щеголев, поджег — ни больше, ни меньше — завод, обиделся на директора. Громкое было дело!

— Игнатий Сергеевич, у нас не так много времени.

— Покурим давайте. Что у вас? Мои лучше... Так вот, Юрий Ильич, чтобы внести ясность. Надоело сопротивляться. Утомительно, а результат, в общем, тот же самый. Плюс-минус два-три года, что в моем возрасте не имеет решающего значения. Деньги я брал, и они в конце концов это докажут. Куда они шли, вопрос другой, и тут им придется поломать голову, но это опять-таки ничего не меняет. Одним словом, надоело играть в эту игру, поиграем в другую... Брал, но невиновен.

— То есть?

— Эти денежные операции, которые мне вменяются как взятки, не есть взятки. Они в крайнем случае незаконны, хотя это тоже момент спорный, но взятки здесь нет, то есть получения денег за определенное действие. Действий не было. Вы слышите меня?

— Вы это что, серьезно? — спросил Юра.

— Да, вполне.

— Игнатий Сергеевич!

— Что, неубедительно?

— Да уж,— сказал Юра.

— Зато интересно.

— Вот разве что.

— Эх, Юра, Юра. Что вы за поколение такое усталое,— сказал Бунич.— Рискнем!

— Как скажете.

— Юра, Юра... Знаешь, чем ты отличаешься от Ильи Александровича?

— Времена отличаются.

— Тебе сколько?

— К полтиннику дело.

— А все Юра.

— Да.

— Так вот, Юра. Это наше с вами решение на сегодняшний день. Будем признавать,— сказал Бунич.— Все, за мной пришли, приглашают к обеду.

Вошел сержант. Покосился на пачку «Мальборо» на столе.

— На! — протянул пачку Бунич.

— Я возьму две,— осмелел сержант.

— Ишь ты какой,— сказал Бунич.— Все, Юрий Ильич, пока!

22. Следственная часть

В кабинете Игоря Владимировича, современно обставленном, с видеоаппаратурой, как полагается, обсуждали текущие дела. Игорь Владимирович полулежал-полувращался в кресле, вытянув ноги под столом, с трубкой в зубах, в подтяжках, демонстрируя свободный стиль поведения. Амелин и его партнер Кругленький, он же Корытов Михаил Иванович, в позах более скромных расположились за приставным столиком. Амелин читал из раскрытой папки:

— С 1958 года замдиректора, с 1961-го — директор плодоовощной базы Кировского района. В 1970-м по результатам ревизии освобожден от должности, в 1972-м назначен вновь. В 1982-м вышел на пенсию. Участник войны, имеет ранения, награжден боевыми орденами и медалями. В 1980-м присвоено звание — заслуженный работник торговли... Так... По выходе на пенсию в течение двух лет работал заместителем директора цирка, ушел по состоянию здоровья. Даже интересно,— прокомментировал Амелин.— Это еще не все.— Перелистнул бумаги в папке.— По оперативно-розыскным данным: имеется дача в Татарке, двухэтажная, с участком, куплена в 1970 году, перестроена в 1971-м. Две личных машины, вторая записана на сына, соответственно гараж... Сын — научный работник, кандидат, дочь замужем за военнослужащим, в Ленинграде... Посмотрим,— заключил Амелин.— Я его вызвал на двенадцать.

Шеф посмотрел на часы.

— И что собираешься с ним делать?

— Вы же санкции не даете.

— Нет.

— Значит, поговорим. Покажу ему картинки, если не возражаете.

Тут по знаку Амелина его наперсник Корытов Михаил Иванович включил видео. Кассета была у него наготове. И на экране появился знакомый Игорю Владимировичу Коломийцев. Голос за кадром спросил:

— Что вы можете сказать об Ахтырском Петре Георгиевиче? Знакомо вам это имя?

— Да,— отвечал сладострастно Коломийцев.— Это наш фруктовый король, нажил состояние, как говорят, на апельсинах. В бытность мою заместителем начальника управления туда к нему мы обычно направляли делегации, он их принимал. Гостиница, подарки — это все лежало на нем...

— Из каких же это средств?

— Ну, эти вопросы обычно не задаются,— усмехнулся на экране Коломийцев и померк.

— Все? — спросил Игорь Владимирович, любивший понасмешничать над подчиненными. «Все» в данном случае означало: «только и всего?»

Михаил Иванович поменял кассету, и на экране возник другой персонаж — Бунич.

— Узнаете? — спросил Амелин.— Здесь он еще, видите, при галстуке, вот тут в кабинете. Приехал своим ходом, сам за рулем. Пришлось потом машину в гараж, водителя вызывать... Ну что, смотрим дальше?

Бунич произнес с экрана телевизора:

— Ваш вопрос понял. Ахтырского в последние годы видел редко, факт отстранения его от должности в 1970 году мне известен, приказ этот был подписан мною, потом мною же — приказ о его возвращении, на это имелось устное распоряжение руководства области.

— Чье конкретно? — спросил голос Амелина за кадром.

— Четвергова Николая Петровича.

— Чем вы объясните такое распоряжение? Почему именно Четвергов вмешался в судьбу Ахтырского?

— Об этом проще спросить у Четвергова,— отвечал не без иронии Бунич.— Я полагаю, что имел значение большой опыт Ахтырского, его деловые качества...

— На сегодня достаточно,— сказал Амелин за кадром.— Допрос окончен в 16 часов 20 минут. Протокол видеозаписи будет вам предъявлен...

— Покажи там дальше,— обратился сегодняшний, натуральный Амелин к Михаилу Ивановичу.

И стал комментировать:

— Вот здесь ему предъявили обвинение... Читает... К сожалению, без звука, звук забыли... Так. Вот он прочел. Поднял глаза. Спрашивает: «Это что, арест?» «Да»,— отвечаю.— «Домой позвонить можно?» — «Нет. Это уже нельзя. Сами позвоним, сообщим, наша прямая обязанность. Где вы, что привезти. Какой-нибудь костюм тренировочный, не в этом же будете... Зубную щетку там, мыло, полотенце». «Что,— говорит,— как в пионерлагерь?» — «Вот именно». Мужик с юмором!..

На экране Бунич, только что узнавший о своем аресте, разговаривал с Амелиным и Корытовым, и вот усмехнулся — очевидно, по поводу пионерлагеря.

— Удовольствие получаешь? — заметил Игорь Владимирович.

— А что? — отозвался Амелин.— Я его вел с самого начала.

— Смотри, как бы он тебя не начал вести вот сейчас на процессе.

— Переживем,— сказал Амелин.— Меня больше сейчас этот интересует, и даже не он сам, а вся комбинация: Бунич, Ахтырский, Четвергов, от Бунича к Четвергову через Ахтырского! Там что-то будет, я голову кладу!

— Ну, и где же он у вас? Время — половина первого,— сказал шеф.— Как ты его вызывал? Повесткой?

— Зачем же. По телефону, вежливо.

— Не отвечает,— доложил Корытов, крутивший в это время диск телефона на столе начальства.— Ни городской, ни дачный. Ничего, достанем. Сегодня пятница? На понедельник. На этот же час, как?

— Только милицию не впутывайте,— сказал шеф.— И вообще, братцы, момент для меня сомнительный, не скрою от вас, с этим Ахтырским, через столько лет.

— Смотри,— перешел на «ты» Амелин.— Его ловят, снимают, чья-то рука возвращает его на прежнее место. Та же самая рука охраняет от всех дальнейших неприятностей, вплоть до выхода на пенсию. Дачи у них, заметь, рядом: государственная у Четвергова, собственная у Ахтырского. Что еще интересно: я поднял за двенадцать лет, вплоть до 82-го, Четвергов был уже в Москве: летом в отпуск в одно и то же время, из года в год. Хозяин и его тень...

— Это еще ни о чем не говорит,— помрачнел лицом Игорь Владимирович.— И давай-ка лучше изменим направление.

— Не понял.

— Забудем пока про Четвергова. Опять не понял?

— Это что, такой приказ?

— Скажем так, совет.

— В таком случае я еще могу подумать?

— Но без каких-либо действий, следственных или розыскных.

— Тогда уже не совет, а приказ.

— Совет,— повторил Игорь Владимирович и посмотрел на часы.

...Несколько минут спустя он сам пришел в кабинет к Амелину. Прикрыл плотно дверь. Сел на угол стола. Амелин договаривал по телефону:

— В понедельник с утра, пожалуйста. А где она будет, у кого? Хорошо, я договорюсь.— Пожаловался: — Беда прямо с этой машиной...

Потом отпер сейф, долго закладывал туда папку, которую носил к Игорю. Игорь все это время молча наблюдал за ним, готовясь к разговору.

— Женя, ты увлекся.

— Да,— сказал Амелин.

— Ты не переоцениваешь свои шансы?

— Мои шансы я уже упустил. Это последний. Или — или.

— Я тебя начинаю бояться,— усмехнулся шеф.

— Я долго ждал, хватит,— сказал Амелин.— Они обокрали меня. Мою жизнь. Твою, всех. Лучшие годы. Ты понял? В тридцать лет меня брали в аспирантуру, в Москву. В последний момент не оказалось моего места. Чья-то племянница или внучка. Даже знаю, чья. Его уже нет, и портреты сняли, а внучка в порядке, а я здесь. Я пить стал из-за них. Знаешь ты, что я пил? Утром стыдно. В семье трещина до сих пор. А внучка в порядке. Кого мне бояться, ты скажи. Кого?

— Ты учти,— сказал спокойно, буднично Игорь Владимирович,— что в отношении таких лиц, как в данном случае, существуют формальности, всем хорошо известные, тебе, надеюсь, тоже. Депутатская неприкосновенность. Членство в партийных комитетах, что опять же требует каких-то решений. В общем, не так просто. И решаются эти вещи не в прокуратуре, тем более, если речь о Москве. Ты можешь написать свое представление, но это еще не факт, что его подпишет прокурор, он тоже человек и дорожит своим местом. Во-вторых, наверху могут быть свои соображения, нужно ли привлекать именно то лицо, на которое указал товарищ Амелин. Тут же возникает вопрос: а не провокация ли это товарища Амелина с целью, допустим, скомпрометировать одну группу в интересах другой. И тэ дэ, и тэ пэ... Ты слушаешь меня?

Амелин запер сейф, повернулся. Лицо его стало бледным.

— Я слушаю тебя и хочу понять, чьи интересы в данном случае представляешь ты. Какой группы. И в чем тут подоплека, почему вы подрываете процесс перестройки, оздоровления общества, почему? — проговорил он медленно.

— Ого! А с тобой опасно,— сказал шеф.— Я раньше не знал.

23. Воскресный день. Адвокат Глушкова

В старой части города, каменной и деревянной, с домами частного сектора, кажется, навек вросшими в землю, как раз в одном из таких домов жила с родителями Светлана Антоновна Глушкова. Здесь ее разыскала воскресным утром жена ее подзащитного Жильцова Ольга Кузьминична.

— Вы? — удивилась Светлана.— Зачем? Я дома не принимаю. Что случилось?

— Зайти разрешите? — Жильцова сочетала привлекательную милую скромность с настойчивостью: скромными были голос и взгляд, настойчивыми — движения. Вот уже, мягко тесня Светлану Антоновну, она продвинулась от калитки во дворик и на крыльцо.

— Заходите,— уступила Светлана.— Вот сюда, прямо.— И они оказались в комнате — просторной, аккуратно прибранной гостиной.

— Мы тут одни? — спросила, присаживаясь, Жильцова.

— Да, пожалуйста. Слушаю вас, Ольга Кузьминична.

— Светлана Антоновна, даже не знаю, как сказать. Мы ночей не спим. Что будет? Говорят, приговор уже на той неделе.

— Вряд ли так скоро.

— Но вы как считаете, что ему может быть?

— Мы уже говорили об этом, Ольга Кузьминична,— все еще держась официального тона, боясь сойти с него, отвечала Светлана.— Позиция защиты не изменится. Считаем, что в отношении вашего мужа обвинение в суде не доказано, будем просить оправдательного приговора.

— А они как?

— Кто они?

— Суд.

— Этого я знать не могу.

— Не можете? — Опять что-то настойчивое мелькнуло на этот раз в глазах Жильцовой, соединяясь все с той же растерянной скромностью.— А спросить? Может, там можно еще что-то сделать? Вы простите, я уж так прямо, но мы здесь две женщины, он мой любимый муж, десять лет вместе, вы должны понять.— И Жильцова, не сомневаясь, полезла в сумку, извлекла оттуда перетянутый резинкой пакет, положила на стол.

— Что это?

— Деньги. Пять тысяч. Вот сколько смогли, собрали, родители помогли...

— Уберите сейчас же. Зачем мне это?

— Это не вам. Судье.

— Вы с ума сошли! — Светлана невольно отшатнулась от стола.— Сейчас же, быстро. И уходите!

— Зачем так,— мягко остановила ее Жильцова.— Вы не должны обижаться, ей-богу. Это от чистого сердца. Трудовые, заработанные, отец у меня...

— Да вы понимаете, что вы говорите!.. Нет, не на колени, а в сумку! И объясните мне, почему вы это сделали, кто вас научил!

— Да кто, люди научили.

— Какие люди, откуда они? И почему ко мне?

— А к кому же? Мы две женщины... И говорят, у вас дружба с ним, в хороших, стало быть, отношениях, видели вас вместе...

— Ну и как же мне теперь защищать вашего мужа? — сказала Светлана горько, уже растеряв весь пыл.

— А он честный! Это я вам точно говорю! Вот потому и сидит, что честный дурачок, как вы до сих пор-то не поняли! Другие вон — на свободе... Ладно, чего там,— уже как бы и простила Светлану Жильцова.— Так не возьмете?.. Ну не надо, не надо!

И вдруг заплакала. И пошла.

Обернулась.

— Я у вас не была!..

24. Воскресный день. Амелин

Стало накрапывать. Футболисты воскресного дня расходились, рассаживались по машинам, у кого машина. И опять Юра Сидорин вез неулыбчивого Амелина.

— Ну, как жизнь?

— Работаем,— угадывая подвох и тоже со значением отвечал Амелин.

— Давай. А то у меня вон процесс кончается, нет работы.

— Ничего. Без хлеба не оставим.

— На тебя вся надежда!

Попрощались — ударили по рукам. Амелин взял свою сумку; машина уехала; побрел домой.

Он был отцом троих детей. Дети, все трое, старшему пятнадцать, выступили из комнаты ему навстречу. Жена сказала:

— Этот твой раза три уже звонил, Михаил Иванович. Ты сказал — будешь в два. Позвони ему, что ли.

— Да нет там телефона. Он в общежитии.

— И хорошо. До завтра потерпит,— сказала непочтительно жена.— А почему в общежитии?

— Ну, там с квартирой что-то, с семьей. Не бери в голову. Так что он сказал?

— Ничего. А он пьет?

— Не пьет, не пьет, никто не пьет, все бросили!

— Пил? — заключила жена.— Да вот он, наверное.

Звонил телефон. Амелин заспешил в комнату, сбросив обувь, в носках.

— Да! — бросил он в трубку.— Что? Когда? Похоронили? Когда похоронили? А ты где сейчас?..

Новость была не из приятных. Он еще стоял с прижатой к уху трубкой, слушал, отвечал односложно. Вошла жена.

— Ты Витьке обещал с ним по математике...

— Знаю, да.

— Завтра контрольная.

— Завтра?

— Там что-то случилось у вас, умер кто?

— Это не у нас. А вообще-то у нас. Ты не знаешь, Люда.

Жена смотрела внимательно, строго. Он держал себя с ней, как вечно виноватый.

— Тебе надо ехать? — спросила она, зная ответ.

— Да, пожалуй.

— Машину пришлют?

— Машина сегодня выходная. Ничего, я быстро... Чего-нибудь купить по дороге? Я возьму пакет...

25. Кладбище. Дача

Высился холм из свежих цветов, холм-памятник, след пышных, только что прошедших похорон. Надписи на лентах венков запечатлели фамилию усопшего, и это был Петр Георгиевич Ахтырский.

Амелин и Корытов стояли перед могилой, читая надписи на венках: от такого-то, от таких-то, и там, где требовалось, Кругленький бесцеремонно расправлял ленту, чтобы прочесть до конца.

— Вот так, представляешь,— говорил, докладывал он.— В пятницу утром, как раз мы его ждали... и в субботу уже его хоронят. Все за один день, вот сила! Но почему такая спешка, ты мне объясни...

— А что заключение?

— Заключение нормальное. Обширное кровоизлияние. Умер с книгой, по другой версии — с телефонной трубкой. Вошел сын и застал. Милиция — протокол: отказ в возбуждении дела, нет причин. Диагноз из поликлиники, взяли историю болезни — гипертония. Друзья врачи. Вскрытия не делали. Если самоубийство, то какой-нибудь строфантин — большая доза, полностью растворяется, ничего не найдешь. В общем, так. Перехитрил он нас,— определил по-своему Кругленький.

Дача представляла собой добротный дом с мезонином, прямо сказать, хороший дом, и не прежних времен, а новых, то есть уже с модным архитектором, приложившим сюда руку. Нарисовал он, в частности, круглые окна-иллюминаторы рядом с прямоугольными, что-то похожее на корабль, и предусмотрел наряду с деревом также кирпич и металл. Над садовым участком тоже потрудился специалист. От калитки к дому шла ухоженная тропинка, а от ворот — бетонный въезд в гараж...

Так жил покойный Петр Георгиевич, выйдя в начале 60-х на заслуженную пенсию. В самом доме, в комнатах, интерьерах также все говорило о богатстве (в наших, разумеется, масштабах), но не безвкусном богатстве торгаша, а, скажем так, запросах современного культурного человека, ценящего уют и комфорт, при наличии к тому материальных возможностей. В одной из комнат, кабинете хозяина, размещалась его библиотека, и тут тоже было чему подивиться и, может быть, позавидовать. Как раз библиотекой и занялся приехавший сюда следователь Амелин, в то время как его помощник обследовал письменный стол, доставая ящик за ящиком.

Иными словами, шел обыск.

Перепуганные соседи-понятые сидели в креслах у камина. И время от времени появлялся — уходил и приходил — человек лет 35 в домашней куртке — Ахтырский-младший, сын Петра Георгиевича. Кстати сказать, он совсем не походил на отпрыска богатых, тем более неправедно разбогатевших родителей.

Амелин разглядывал, перелистывал книги, снимая их с полок. Где-то между страниц был спрятан конверт, он выпал, Амелин нагнулся и поднял, там были деньги. Обернулся к сыну Ахтырского:

— Будьте добры, возьмите.— Он протянул конверт. Заметил с искренней завистью: — Да, хорошие книги! Мережковский — «Антихрист». Дрюон — «Проклятые короли», вся серия, надо же!

— Да,— произнес Ахтырский-младший.

— Вы мне не подскажете: кто здесь на фотографиях?

— Отец с матерью.

— А это?

— Это отец.

— Это?

— Брат отца.

— Он где сейчас?

— Умер.

— Эти два снимка?

— Четвергов Николай Петрович.

— Знакомая фамилия.

— Бывший председатель облисполкома, сейчас в Москве.

— И здесь Четвергов?

— Да.

— Они были друзья?

— Да. Были.

На первом снимке Ахтырский был молод, с залихватским чубом из-под военной фуражки, погоны лейтенанта, грудь в орденах. И рядом молодая женщина с простым милым лицом — жена или еще невеста. Встреча после войны.

На другом снимке рядом с ним, теперь уже штатским, все еще молодым, в пиджаке с накладными плечами, начало 50-х годов, сидел такой же молодой, здоровый, мордатый Николай Петрович Четвергов, как только что выяснилось. Два друга.

И опять Николай Петрович. Постарше. Природа дала ему все, чтобы выйти

в большие начальники: рост, осанку, волевые черты лица. Все это было уже тогда и укреплялось в дальнейшем, вплоть до нашего времени. Вот он теперешний. Трогательная надпись на обороте снимка.

— Вот эти несколько снимков мне придется взять у вас временно,— сказал Амелин.

— По какому случаю? — спросил Ахтырский-сын.

— Как имеющие отношения к материалам расследования.

— Какое они могут иметь отношение?

— Снимки будут вам возвращены,— сказал Амелин, оставив вопрос без ответа.— И записная книжка. Она у тебя, Михаил Иванович?

— Здесь,— отозвался Корытов.

Он пока что работал, не теряя времени, распоряжаясь содержимым стола столь же свободно и небрезгливо, как ворошат чужие вещи, пожалуй, еще только таможенники. Иногда он к тому же и комментировал, не смущаясь присутствием сина:

— Посмотри, какие вещицы славные! А эту видел? Ого! А открыток-то! Это все поздравляют? Да, со всеми праздниками. И какие люди, ты только взгляни! Я отложу, разберемся... А вот, смотри-ка, ордена! И орден Славы, солдатский, ничего себе!

— Давай, пиши,— напомнил ему Амелин.

Все было мирно, уютно, не хватало разве что чаепития в кругу семьи. Амелин опять подошел к полкам, что-то высматривая.

— Что вам надо? Я помогу,— сказал Ахтырский.

— Нет, это я так, простите, для себя. Больное место — книги. Я смотрю, «Проклятые короли», вся серия, семь книг или шесть?..

— Могу я узнать, что вы все-таки ищете и вообще по какому поводу, что вы инкриминируете отцу?

— А что ему теперь инкриминировать? — сказал Амелин.— Разве что уход из жизни, не спросив у нас разрешения. Но я думаю, он сделал для себя правильный выбор...

— То есть?

— Ну, в общем, освободил себя и вас от всяких неприятных последствий.

— А именно? Говорите яснее!

— Куда ж еще яснее.

— То есть вы хотите сказать, что он это сделал сам?

— Этого мы уже не узнаем. Хотя и жаль. Ваши друзья поторопились, даже не соблюли всех формальностей. Видимо, очень спешили.

— Это было все согласно его воле.

— Вот видите, он даже и это предусмотрел. Во всяком случае сохранил все, что мог. Как говорится, близок локоть, да не укусишь. Мы б, конечно, все это конфисковали.

— Кто «мы»?

— Народ. Суд,— сказал Амелин.

— А вы думаете, это одно и то же? — сказал Ахтырский-младший, но продолжать не стал: тут как раз подоспел Корытов с протоколом обыска, надо было расписаться под его каракулями, почерк у Корытова и впрямь был безобразнейший, Ахтырский читал, морщась, потом расписался в положенном месте, передал бумагу понятым и, не дожидаясь, пошел первым к выходу.

Здесь он дождался остальных, пропустил и, оказавшись рядом с Амелиным, продолжал с неожиданной запальчивостью, выкрикивая слова и фразы:

— А вам все мало! Пересажали полстраны, тюрьмы вон забиты, новый террор! Против кого? Против хозяйственников! Взялись, понимаешь ли! Вместо того, чтоб за хозяйство взяться! Все, самое лучшее, что есть, энергичное, талантливое...

— Талантливое, да,— сказал Амелин.— Это вы правы. Такой дом отгрохать из ничего, из фруктов и овощей!.. Но я всегда вижу ту старушку с кошелкой в очередях. И эта старушка, между прочим, моя мать. Вот таким образом,— заключил Амелин, закрывая за собой калитку.

На этот раз от все-таки выбил у начальства машину, за калиткой ждала «Волга», хотя что-то там, как всегда, барахлило, шофер Алеша возился, подняв капот.

— Ну что, Алеша, уедем мы сегодня? — бодро спросил Амелин.

— Подцепить бы чем-нибудь,— высунулся Алеша.

— Еще чего!

— Аккумулятор,— объяснил Алеша,— черт бы его побрал. С ходу бы она сразу...

— Ну давай,— скомандовал Корытов, уже поставив на землю портфель и приготовившись толкать.

Алеша сел за руль, Корытов с Амелиным зашли сзади, навалились. Слава богу, стронули с места. Еще, еще!..

А из-за забора, оттуда, сверху, с украшенного венчиками балкона дачи, наблюдал это долгое трогательное зрелище Ахтырский-сын.

26. Протокол судебного заседания

Процесс продолжается. На тех же местах — судьи, подсудимые, защитники, прокурор и корреспондент в первом ряду, слева и за ним — жена Жильцова, не сводящая глаз с мужа. Меняются конвоиры. Все, как было.

Судья. Расскажите, как это было в первый раз, что послужило толчком?

Аверьянов. Ну, был случай, я обиделся. Всем ордена, мне, значит, медаль какая-то, «За трудовую доблесть», что ли. Как раз награждение было. Взяла, значит, обида меня, прихожу к Шилову: так, мол, и так, Виктор Григорьевич, что это у нас, говорю, за порядки, двадцать лет я в торговле, всегда знамя, то,другое, в передовых, а как, значит, орден, так все первому магазину, там у них любимчики! Ну, он выслушал спокойно — значит, говорит, отношения не налажены, сам виноват. Хочешь хороший орден, надо, значит, сделать выводы. Будешь с нами, будешь иметь все. Ну я, значит, понял. Принес эти пятьсот рублей. «Сколько?» — спрашивает. Я отвечаю: «пять». «Пять — чего?» Я говорю: «Сотен». Даже обиделся про себя: ишь, чего захотел. Тысяч — ему! «Ну-ну» — говорит. И так, прямо: «А я ведь не один». Ну, я еще пятьсот, черт с тобой...

Прокурор. Получили орден?

Аверьянов. «Знак Почета».

Судья. «Я не один» — что в данном случае имелось в виду, как вы это поняли?

Аверьянов. Понял так, что кто-то в горисполкоме или в областном управлении, а может, и повыше, я не вдавался. Жить-то хотят все!

Судья. А конкретнее? Кому, кроме Шилова, передавали взятки, назовите.

Аверьянов. Что считать взятками. Угощения, подарки — так всем. Проще назвать, кому не перепадало. Разве что вам не посылал, стеснялся. Такая жизнь, граждане судьи. Низший кормит высшего. Если оба в ресторане, кто достает бумажник? Это ж известно. А тот — своего начальника и так далее...

Судья. Не будем философствовать, Аверьянов. Вам ставят конкретные вопросы, извольте так же конкретно отвечать. Кому еще давали деньги из здесь присутствующих? Буничу?

Аверьянов. Было раз. (*К Буничу*). Один раз, по-моему, под праздник, верно?

Судья. Обращайтесь к суду.

Аверьянов. В общем, так уже и не упомнишь.

Судья. Какие суммы в общей сложности вами переданы?

Аверьянов. Там правильно у вас указано. Четырнадцать.

Судья. Четырнадцать тысяч — Шилову?

Аверьянов. Да.

Судья. Шилов, вы подтверждаете эту сумму?

Шилов. Можно и так. Это ж все с потолка.

Судья. Не понял. Подтверждаете или нет?

Шилов. Подтверждаю.

Судья. У прокурора вопросы? У защиты?

Адвокат Терехин. Орден вы получили. Ну, а какие еще привилегии были вам от Шилова? От Бунича?

Аверьянов. Да никаких особых. От Бунича выговор только, вся привилегия.

Судья. За что выговор?

Аверьянов. За неправильное хранение тары.

Адвокат Сидорин. Можно ли считать, таким образом, что передача денег Буничу, если она и имела место, не связана ни с какими его действиями в вашу пользу? И даже наоборот. Вот здесь у меня копия приказа.

Аверьянов. Да. Правильно.

Прокурор. Получал взятки и лепил выговора. Оригинально.

Адвокат. Прошу этот документ, копию приказа, приобщить к делу.

Судья. Суд, посовещавшись на месте, ходатайство защиты удовлетворил. Объявляется перерыв до 14 часов.

27. В перерыве. У председателя

— В чем дело? Почему мы тянем, Александр Иванович? Какие проблемы, может, я не в курсе, объясните.— На этот раз Алексей Павлович, председатель областного суда, был менее приветлив, обращался на «вы».— Присаживайтесь, прошу. Обедали?

— Ничего,— отвечал Постников.— Трудности действительно есть. Само дело специфическое, много неясного.

— Что вам неясно?— удивился председатель.— Может, там следствие проведено слабо?

— Да нет, я бы не сказал. Но сам материал настолько рыхлый, что создать на его основе прочный приговор, тут надо потрудиться. Что мы и делаем. Есть сложные вопросы, мы в них разберемся.

— Какие? Какие вопросы?— настаивал председатель, и Постников сказал:

— Когда явление принимает массовый характер, вот как в нашем случае, то можно ли с ним бороться средствами закона, вот главный вопрос.

— Вы не усложняете?— Председатель в сомнении смотрел на Постникова.— Может, мы с вами по-разному понимаем степень прочности? Уверяю вас, никто ничего не тронет, никакая надзорная инстанция, это я вам обещаю. Если вы, конечно, не выпустите их на свободу!

— Это тоже не исключается,— сказал Постников.— Одного из них — да, возможно. За недоказанностью.

— Ну, ну, ну!— замахал на него Алексей Павлович.— С вашим братом пропадешь ни за что, ни про что! Выведут на пенсию и не посмотрят! «За недоказанностью!» Это пусть пишут журналисты, а нас с вами не поймут, да еще по таким делам, нет-нет!— И опять посмотрел в сомнении.— А что там, кстати, мой сосед Бунич? Говорят, путает карты?

— Да.

— И что же?

— Девяносто вторая отпадает, хищения там нет, а взятку придется еще доказывать именно как взятку.

— И доказывайте! А в чем дело, что вам мешает? Доказывайте! Есть факты, есть внутреннее убеждение судей в конце концов!

— Да, конечно,— скромно кивнул Постников.

Председатель посмотрел с подозрением, подумал, успокоился.

— Вам что,— спросил,— никогда не звонили?

— Звонили.

— И что вы на это?

— Не приходил в восторг. И мечтал о времени, когда не будут звонить.

— Оно еще не настало, Александр Иванович,— сообщил доверительно председатель.— В июне месяце пленум обкома, в августе наше руководство слушают в Москве. Есть признаки, что все опять становится строже. Есть такие симптомы.

И уже напоследок, совсем по-дружески:

— А насчет конъюнктуры скажу вам так. А где ее нет? В законе? У нас не Англия, где все, знаете, на триста лет. У нас вон Уголовный кодекс — чуть не 120 поправок и дополнений. Так что не будем обольщаться. И поторопимся, поторопимся, Александр Иванович!

В буфете заканчивался обеденный час. Постников ковырял сардельки. И прошла мимо, с подносом, Светлана Глушкова. Не просто прошла, а именно — мимо, то есть видя Постникова и два свободных стула рядом с ним. И прошла.

28. Следственная часть

Элегантная записная книжка-дневник, в переплете под кожу, с замысловатым вензелем — из письменного стола покойного Петра Георгиевича Ахтырского — перекочевала в руки следователя Корытова, и он сейчас полистал ее, отложил и обратился к человеку, сидевшему по другую сторону его стола:

— Беленький Юрий Васильевич... Место работы, должность?

— Театр драмы, режиссер.

— Вы допрашиваетесь в качестве свидетеля,— Корытов заскользил пером по бумаге и одновременно говорил, это у него получалось:— В соответствии с законом вы можете быть допрошены о любых обстоятельствах, подлежащих установлению по данному делу, и обязаны дать правдивые показания и ответы на поставленные вопросы. Кроме того, вы предупреждаетесь об уголовной ответственности по статье 182 Уголовного кодекса за отказ или уклонение и по статье 181 за дачу заведомо ложных показаний. Вам понятно?

— Да.

— Что вы можете сказать о личности Ахтырского Петра Георгиевича и о его ближайшем окружении?

— Ахтырского я знал очень мало, можно сказать, почти не знал, окружение — тем более.

— Ну, как мало! Ваша фамилия — в его записной книжке, как раз на «Б», с самого начала. Можете полюбоваться. У нас с некоторых пор работники искусства и работники торговли установили взаимное шефство. На даче бывали?

— Нет.

— А вас там видели, наблюдали. Зачем же теперь стесняться?

— Я вам повторяю: я не бывал на даче у Ахтырского. И прошу вас сменить тон, гражданин... товарищ, как вас там... Я пока что не под следствием здесь у вас. Я народный артист республики, к вашему сведению, имею звания и заслуги.

— Это вы там имеете все ваши звания и заслуги,— сказал Корытов.— Здесь вы свидетель по делу, а я представитель власти, действую в рамках данных мне полномочий и прошу отвечать. Записываю с ваших слов: на даче у Ахтырского не бывал.— И заскользил пером.— Бывал ли на городской квартире?

— Не бывал.

— Не бывал... Что вам известно о роде занятий Ахтырского, способах обогащения, связях?

— Ничего не известно.

— О причинах и обстоятельствах смерти?

— Не известно.

— А как вы объясняете, что в записной книжке Ахтырского его рукой записаны ваша фамилия, имя — Юра — и телефон?

— Не могу объяснить, не знаю.

— Может, вы вообще не были знакомы?

— Были. Шапочно.

— А это вам ни о чем не говорит?— Тут Корытов рассчитанным движением извлек из-под стопки бумаг поздравительную открытку.— Видите, как опасно поздравлять друзей с праздниками! Юра! Беленький! — засмеялся он глумливо.

— Что вам от меня нужно?— спросил режиссер.

— А вот мы сейчас поговорим,— пообещал Корытов.

Тем временем в коридоре, перед дверью комнаты, где все это происходило, скопилось еще трое посетителей. Сидели вдоль стены, в ряд, ожидая вызова. Только что к ним присоединилась женщина, молодая, эффектная. Это были люди из записной книжки Ахтырского. Принадлежали они, все четверо, теперь уже четверо, судя по всему, к избранному кругу общества, может быть, тоже к артистическому миру — уж не по этому ли признаку собрал их тут Корытов.

— Вы не знаете, по какому поводу?— спросила женщина, поздоровавшись. (Они все тут были знакомы друг с другом.)

— Понятия не имею,— отвечал один из ожидавших, гладкий, с брюшком, в спортивной куртке и майке с иностранной надписью, что, надо сказать, совсем не вязалось с казенными стенами этого учреждения.— Сейчас узнаем, что-то долго они там.— И, будучи человеком не робким и, видимо, легко открывавшим до сих пор все двери, он приоткрыл и эту. Но тут же и закрыл опасливо, вернулся на исходные позиции.— Просили подождать.

Группа «избранных» уже привлекла к себе интерес сотрудников учреждения, особенно женской части коллектива. То и дело открывались двери, и кто-то оттуда выглядывал, а кто-то нарочно прошел мимо — туда и обратно. Прошел и старший следователь Амелин. Остановился, посмотрел с любопытством: «Все к Корытову?»— и, получив ответ, удалился.

Следователь Амелин занимался своим сейфом — то ли искал в нем что-то, то ли, скорее всего, наводил порядок. Для этого пришлось выгрузить оттуда на письменный стол ряд предметов самого различного назначения: сначала пачку каких-то любительских фотографий, затем вдруг куклу — красивую японку в кимоно, магнитофонные кассеты, визитные карточки, письма, наконец, опять фото из чьих-то семейных архивов... И тут в кабинет вошли. Сначала девица-милиционер, затем шеф — Игорь Владимирович.

— Не хотите посмотреть? — возбужденно произнесла милиционерша.— У Корытова сейчас Вера Поплавская!

— Кто это?— спросил Амелин.

— Он у нас серый человек, Валя!— объяснил вошедший на этой реплике Игорь Владимирович.— Вера Поплавская! Ты что, телевизор не смотришь?.. Ладно, Валя, обойдемся... Что-то он там сильно развлекается, наш Корытов!..

Остались вдвоем. Шеф повертел японскую куклу, она вдобавок оказалась заводной. Заглянул и туда, в глубины сейфа.

— Что там у тебя по Четвергову, давай посмотрим!

Амелин не сразу и явно без охоты извлек из сейфа папку, за ней другую. И еще третью. Три одинаковые папки. Похоже, он не спешил с ними расставаться. А к этому шло.

— Ого,— заметил Игорь.— Дело растет.

— А что, появились какие-то шансы?— спросил осторожно Амелин.

— Ну что значит появились. Само, как известно, ничего не появляется. Будем пробовать.

— Но хоть вера какая-то появилась?

— Вера у меня была всегда.

— Разве?— сказал Амелин, но это уже не имело никакого значения. Папки, все три, держал под мышкой Игорь Владимирович.

— В общем, я их пока беру. Буду держать в курсе.— И свободной рукой помахал выразительно: ни слова никому!

— Так-так-так,— говорил между тем Корытов Михаил Иванович, продолжая очередной допрос.— Слушаю вас дальше. Значит, он был внимателен к вам?

— Да,— отвечала свидетельница, на этот раз женщина, и именно Вера Поплавская, о которой только что шла речь.

— Ценил искусство?— допытывался Корытов.

— Ценил.

— Как это слово... вылетело...— напрягся Михаил Иванович.— Меценат!

— Да.

— И вы, стало быть, пели там на даче.

— Да.

— Концерт.

— Вроде того.

— В дружеском кругу.

— Да.

— Уважали его.

— Да.

— А себя? Себя уважали?

— Я и на это должна отвечать?

— Как хотите.

— Так вот, послушайте. Гости Петра Георгиевича были люди самых разных профессий, в том числе и научные работники, и ответственные товарищи на черных «Волгах». Может, кто и из вашего начальства, вы поинтересуйтесь. И никто не задавал вопросов, на какие средства он живет и устраивает приемы. Если так начать задавать вопросы, мало останется, кого не надо привлекать к ответственности. Вот только, может, вы, если не придуриваетесь.

Михаил Иванович не обиделся, рассмеялся.

— Да, Вера Евгеньевна, с вами интересно... Попрошу вот здесь,— ткнул пальцем в строчку,— ваш автограф. «С моих слов записано верно»... Вот и память останется, спасибо...

29. В автобусе

Постников ехал на работу, и Светлана Глушкова оказалась в том же автобусе — на этот раз уж наверняка непреднамеренно и, кажется, некстати для нее же. Она попыталась пройти вперед, но следом за ней продвинулся и Постников, так получилось. Обернувшись к нему, она слегка развела в стороны руки, поджала губы, словно говоря: «Увы! Ничего не поделаешь!» — и так и не вступив в разговор.

Выходить с ним не стала, пропустила его вперед:

— Выходите. Я сама. Я вам когда-нибудь объясню.

— Что за детектив,— пробормотал Постников.

30. Суд. Прения сторон

Судья. Товарищи участники процесса, есть ли еще вопросы? Ходатайства, дополнения, просьбы о приобщении документов? Нет? Будем заканчивать судебное следствие... Суд считает следствие законченным, переходит к прениям сторон... Товарищ прокурор, вы готовы?

Наступает момент, которого всегда с волнением ждут. Похоже, волнуется и сам прокурор. Он в форменном кителе, белой сорочке, галстуке, при параде. Вдруг дали яркий свет — зажглись приборы телевизионщиков, нацелены камеры, будет съемка. Зал полон; появилась публика и в первом до сих пор пустовавшем ряду — начальственные лица, среди них Филиппов Алексей Павлович, председатель облсуда. Сел на виду, олицетворяя важность момента. А в задних рядах, в публике, как ему и полагалось, скромно и незаметно — примостился следователь Амелин. Все в сборе. Прокурор собрал листки, поправил манжеты...

Прокурор Грачев *(читает)*. Уважаемые члены судебной коллегии! Более двух месяцев день за днем слушали вы это сложное, не совсем обычное дело. Допрошены десятки свидетелей, исследовано множество эпизодов. Складывается достаточно пестрая и вместе с тем цельная, по-своему выразительная картина противоправной деятельности группы лиц, сидящих сегодня здесь в ожидании вашего приговора... Что это за деятельность? Почему мы говорим о ней сегодня как о преступной и общественно опасной?..

«Это у него часа на три, толстая рукопись,— думал в это время Игнатий Сергеевич Бунич.— Интересно, что же в конце? Неужели пятнадцать? Или все-таки десять? Только бы скорей...»

Судья Постников размышлял:

«Часа на три, пожалуй. Готовился. И на машинке перепечатал, успел. И с начальством посоветовался, ясно. Это его первый большой процесс... Что ж, послушаем...»

Светлана Глушкова думала:

«Виталий Грачев, при мне начинал, хороший парень, но это его первый процесс. Он не рискнет. Отказаться от обвинения за недоказанностью? Нет. Будет поддерживать да еще запросит по максимуму... А парень хороший. И форма ему идет, ничего не скажешь...»

Прокурор. Сейчас модно говорить, что суд-де не должен принимать в расчет показания, данные на предварительном следствии, и все рассматривать как бы заново. Но почему? В данном случае ни обвиняемые, ни

защита не оспаривают документы следствия, не ставят под сомнение его добросовестность. И если даже допустить, что тот же Жильцов свои показания на следствии дал под каким-то давлением, то встает вопрос: под каким? Чем реально могли ему угрожать, ему, честному человеку, не чувствующему за собой никакой вины? А может быть, все-таки что-то было? Не это, так другое? А скорее всего, и это, и другое...

«Да, конечно. А как иначе,— подумала Светлана Глушкова.— А иначе надо признать, что зря посадили человека!»— и что-то лихорадочно записала на подвернувшемся обрывке бумаги. Юра Сидорин подложил ей хороший, гладкий лист из своей папки.

Тем временем двое в зале, разделенные пространством в несколько метров, как государственной границей, двое смотрели друг на друга — подсудимый Бунич и председатель Филиппов.

«Вечером накануне... накануне вечером встретил его во дворе, часов в десять, как обычно, после программы «Время»...» — вспоминал Алексей Павлович.

И ему представилось, как это было: двор большого дома в центре города, подъезд, откуда только что вышел он, Алексей Павлович, а следом Игнатий Сергеевич с собакой на поводке. Поздоровались. Заговорили. Пошли рядом. Хороший осенний вечер, двор в опавших листьях...

И та же самая картинка вспомнилась сейчас Игнатию Сергеевичу:

«Мы с ним часто гуляли по вечерам, и в тот вечер тоже. Это был последний вечер... Интересно, знал он уже или нет?»

«Я, в общем-то, уже понимал, конечно. Накануне говорили с прокурором, и он мне сообщил доверительно. Как раз перед тем был разговор в обкоме, доложили первому, тот сказал: берите... Я думаю, и сам Бунич это знал, во всяком случае, догадывался. Даже вроде и намекнул. В том смысле, что, мол, не надо загадывать наперед, никому не известно, что его ждет завтра. Я, помню, засмеялся: ну как же не известно! Известно: пенсия!»

Они все гуляли — Бунич с собакой и Филиппов, добрые соседи.

«Он мне что-то о пенсии,— вспомнил Бунич.— Это у него больное место, пунктик. Шестьдесят восемь лет, уходить не хочется, страшно. Да и терять... Ну ничего, пройдет хорошо процесс — оставят еще на годик...»

«Попрощались — было часов одиннадцать,— вспоминал Алексей Павлович.— «Спокойной ночи».— «Спокойной ночи»... Не знаю, как у него, у меня была ночь неспокойная, просыпался, все он у меня перед глазами... На другой день он был уже в следственной части... А дома, говорят, ничего не нашли. Я думаю, там и не было ничего...»

И сегодняшний Филиппов, председатель областного суда, посмотрел на сегодняшнего Бунича и отвел глаза.

Прокурор. Все дозволено, все сойдет с рук, вот так они жили и думали, что так будет вечно! Люди, потерявшие совесть и честь, преступники, поставившие себя вне морали, вне общества, ценности которого они нагло попрали!

«Так он, глядишь, попросит смертную казнь! — встрепенулся Бунич.— Не хотелось бы, конечно».

«Действие не обусловлено дачей денег, с другой стороны, за дачей денег не последовало действия,— думал свою думу Постников.— Вот как в случае с этим Панковым. Получается, что деньги даны просто так. Смешно! И тем не менее. Люди совершали преступные деяния, не считая их преступными, безнаказанно и открыто, не маскируясь. Почему? Что за такой феномен? И под какую статью он подпадает? Может быть, нет еще таких статей?»

Прокурор. Товарищи члены судебной коллегии! Еще день-два, и вы удалитесь в совещательную комнату для вынесения приговора. Пусть же чувство справедливости подскажет вам решение единственно верное: зло должно быть наказано, как велит закон! Я поддерживаю обвинение в полном объеме и прошу суд определить подсудимым следующие сроки наказания: Буничу — 15 лет лишения свободы, Шилову — 15 лет лишения свободы, Аверьянову — 12, Ломакиной и Жильцову — по 10 лет лишения свободы с содержанием в исправительно-трудовой колонии усиленного режима и конфискацией имущества.

Судья *(в неподвижной, тяжелой тишине и — вдруг потеряв голос).* Работаем без перерыва до 16 часов. Кто из адвокатов, пожалуйста.

Поднялась Глушкова. Волосы, ворох бумажек в руках — все рассыпалось, стала собирать. И тоже — без голоса в сковывающей тишине.

Глушкова. Уважаемые члены судебной коллегии! Только что мы прослушали речь государственного обвинителя. И это, как ни странно, облегчает мою задачу защитника. Мне не нужно искать смягчающих обстоятельств вины моего подзащитного, рисовать его личность в розовом свете, что всегда так раздражает судей. Нет, я просто должна заявить, что кем бы ни был мой подзащитный Жильцов Николай Федорович, вина его в данном процессе не доказана, обвинение, построенное на признаниях обвиняемого, не выдерживает никакой критики, и я начну с того, что буду просить для него оправдательного приговора...

31. Постников

Марина хозяйничала на кухне, собирала ужин; Постников стоял рядом, в дверях; что-то говорило радио.

— Ну, скажи, скажи, не мучайся!— пришла на помощь Марина.— Что ты мне хочешь рассказать?...— И, конечно, догадалась.— Что, Глушкова выступала и выступила очень хорошо?

— Да,— признался Постников.

— И ты не удержался и назначил ей свидание?

— Нет.

— Почему?

— Это невозможно. До приговора.

— А после?.. Нет, ты все-таки у меня ловелас!— сказала Марина.— Тихий-тихий, а на самом деле!..— И щелкнула его по носу, он не успел увернуться.— Ну и что же ты будешь делать с ее подзащитным? Теперь уж придется назначить ему что-нибудь помягче или вовсе освободить!

— В общем, да. Она, стати, требовала полного оправдания.

— Тем более! А иначе она перестанет с тобой знаться. Это такие принципиальные женщины.

— Прекрати, Марина,— вяло сказал Постников.

На столе было все готово, сели ужинать — Постников с тарелкой и Марина рядом для компании.

— А что ему грозит? Сколько? — спросила Марина.

— Семь лет. Низший срок по этой статье.

— Это прокурор потребовал?

— Он потребовал десять.

— А если он невиновен? Может так быть? Или обвинение не доказано?

— Это одно и то же. Не доказано, значит, невиновен. Выйдет на свободу.

— Такое возможно?

— Да.

— А утвердят?

— Не знаю.

— Чего доброго, еще заподозрят. Помнишь, ты рассказывал.

— Да, бывает.

— Какой же выход?

— Взятку вообще трудно доказывать,— сказал Постников.— Но как-то бороться с ней нужно.

— Семь лет — целая жизнь.

— Но они, как правило, столько не сидят.

— Это ты себя утешаешь?

Покончили с этой темой. Он молча ел. Марина сидела напротив.

— Взяла сегодня в магазине масло,— сказала вдруг.— Ты посмотри. Попробовала на нем жарить. Вот что они туда добавляют, ты мне можешь сказать?

— Добавляют?

— А ты попробуй.

Пробовать он не стал. Марина сказала:

— Может, вы не с того конца взялись?

— Что ты от меня хочешь! — вскипел вдруг Постников.— Не я пишу законы, не я их придумываю! Я могу только честно жить, работать, вот все, что я могу! Быть честным, что еще?

— Да, это тебе удается,— грустно усмехнулась Марина.

32. Протокол судебного заседания

Судья. Подсудимый Шилов, суд предоставляет вам последнее слово.

Шилов. Граждане судьи, вину свою я признал, выкручиваться не собирался и не собираюсь. Скажу только: если б можно было сейчас выйти отсюда, все было бы по-другому. Но это, к сожалению, невозможно, вы мне дадите хороший срок, вот гражданин прокурор попросил пятнадцать лет. Что ж, конечно, я к этому был готов, у меня действительно крупные суммы, а закон этого не прощает. Суммы эти я, правда, не воровал, они сами шли в руки, и систему эту тоже придумал не я, она есть и будет. Выдернули нас, а могли других. Как кому повезет. Прошу также учесть, что с первого дня я давал чистосердечные показания, помогал следствию, мне обещали за это применить статью 38-ю, как смягчающую, но, видно, гражданин прокурор забыл или не захотел. Находясь в следственном изоляторе, я также внес предложение о новой системе продажи мяса населению — разделке и расфасовке его в фабричных условиях, что исключит злоупотребления. Тетрадь с этими предложениями находится у следователя. Я готов и впредь помогать в борьбе со всякого рода нарушениями...

Судья. Вы закончили?

Шилов. Нет. Вот последнее. *(Читает.)* Если суд сочтет возможным сохранить мне жизнь, потому что 15 лет в усиленном режиме это почти равносильно смерти, вы это знаете сами, но если вы дадите мне возможность еще увидеть свободу, то я всей дальнейшей жизнью искуплю свою вину.

Судья. Садитесь, Шилов... Ломакина!

Ломакина. Граждане судьи! Сейчас вы удалитесь в совещательную комнату, чтобы подвести итог... Мне тут адвокат посоветовал, я написала, но лучше так скажу. Не в порядке оправдания, но сами посудите: могла я не давать деньги? Если не давать, то надо увольняться, а как иначе вы мыслите! И это было до нас и будет после нас... Было, конечно, не в таких размерах, но и деньги были другие, и, конечно, разбаловались за последнее время, что тут говорить. Плюс дефицит... Но я прошу принять во внимание, что с первого же дня я даю правдивые показания, добровольно выдала все деньги и ценности, какие были.

Прошу суд это учесть и по возможности не лишать меня свободы, вынести условное наказание. У меня две дочери, одна несовершеннолетняя, муж больной, вот он здесь, отец и мать участники войны, обоим за семьдесят. Обещаю честным трудом искупить свою вину...

Судья. Садитесь, успокойтесь... Жильцов, вам последнее слово.

Жильцов. Уважаемые члены судебной коллегии, я тут много написал, но скажу главное. Я из рабочей семьи, молодые годы с шестнадцати лет провел на заводе, никогда никто из нас не крал, не занимался махинациями. Здесь моя жена, у нас растут дети, если вы меня осудите, это будет величайшая несправедливость, как после этого жить! Гражданин прокурор в своей речи, говоря обо мне, повторил то, что было в обвинительном заключении: опять Коломийцев, все то же самое. Так можно обойтись и без суда, пусть нас судят следователи. Вы простите за резкость. Надеюсь, суд объективно разберется и оправдает меня. Все.

Судья. Аверьянов.

Аверьянов. Разрешите, я стихи прочту. (*Читает.*) Все кончено, пришел момент расплаты, когда ни жалобы, ни слезы не спасут. И в чем перед страною виноваты, отмерит справедливый суд! Но только не спешите, подождите! Я перед вами не убийца, не злодей. Не диверсант и не вредитель. Не убивал, не обижал людей! Поверьте, сделал я немало и хорошего. Любил друзей, отчизну и семью. Хоть, может, отдал я задешево единственную жизнь мою...

Судья. Успокойтесь... Вы кончили? Бунич, вам последнее слово.

Бунич. Граждане судьи, каким бы ни был ваш приговор, я приму его как должное. Не знаю, стану ли подавать кассацию. Это ничего не изменит. Я понимаю, что судят нас не за украденный кусок колбасы и не из-за денег, которые переходили из рук в руки, а за что-то другое, к чему мы все имели отношение... Хозяева жизни. Как это случилось?.. Это не значит, что я снимаю с себя вину, но хочу объяснить: я всегда был честным человеком, считал и продолжаю считать себя честным. Тем хуже для меня, я понимаю... Мог ли я жить иначе, работая там, где я работал? Не знаю, да и не в этом суть. За все надо платить. Вы судите нас, наше время, и приговор не может быть другим, я это тоже вполне понимаю. Пусть будет, как будет...

Судья. Суд удаляется на совещание для вынесения приговора.

Судьи уходят первыми, оставляя забурливший зал, толпу, сразу стянувшуюся вперед, подсудимых в кольце конвоиров...

33. Совещательная комната

Это всего-навсего канцелярия, кабинет, где в обычное время работает Постников. Два стола — его и секретаря, шкаф. Папки на столах, на стульях. Сейчас судья должен остаться в этой комнате с заседателями до момента совершения правосудия и по идее уже с готовым приговором идти в зал...

— Разъясняю порядок,— сказал Постников.— Мы на приговоре. Это значит, что с данной минуты все постороннее исключается. Работа на несколько дней, приговор большой, так что разрешается перерыв на ночной отдых от 23 часов до восьми. Питаться здесь. Вот термос, стаканы... Мария Трофимовна у нас опытный товарищ, а вам, Василий Андреевич, привыкать. Видите как. Влипли вы с нами, да? Звоните домой, если кому нужно. Раньше в таких комнатах не полагалось телефона. В туалет водили под конвоем, такие строгости были, я еще застал. Теперь проще, конечно. Но тайна совещательной комнаты — это остается, понимаете... Все. Можем начинать...

Заседатели сидели напряженные, как обычно, и с выражением стеснительной готовности исполнить долг. Постников спросил:

— Ну, как судить будем? Жалко их?

— Да,— сказал мужчина, Василий Андреевич.— В общем, да.

— Нет,— сказала Мария Трофимовна.

34. Следственная часть

— Слушай новость,— сказал Кругленький. Встретил Амелина в коридоре и заманил в кабинет.— Будем брать Четвергова. Вот едем с шефом вдвоем. Ну чего ты вытаращился? Москва нам его отдает. Да вот командировку, видишь, оформляю.— Помахал листочком.— И там все уже подписано, дали нам добро. Он в больнице сейчас, но ничего серьезного, на профилактике. Знаешь эти больницы. Лег, говорят, на сохранение, такая хохма...

— А где шеф?

— Там у него корреспонденты. А чего ты так удивился? Слушай,— вспомнил Корытов.— Одолжи мне твой дипломат, с моим этим портфелем как-то неприлично в столицу. И такого человека брать!..

Шеф, Игорь Владимирович, сидел у себя в кабинете, как всегда, в небрежной позе, развалясь, и с трубкой в зубах, а перед ним за приставным столиком, по обе стороны его, расположились корреспонденты, публика, мало знакомая Амелину и нелюбезная его сердцу, что-то вроде иностранцев, от которых ждешь подвоха. Один из них, рыхлый, лохматый, в расстегнутой на пузе сорочке, выставил диктофон, другие записывали в блокноты, Игорь Владимирович говорил:

— Скажу вам не для печати, прошу это не записывать: наша торговая мафия тщательно скрывала свои верхние связи, да и там, наверху, были силы достаточно влиятельные, чтобы парализовать все попытки... Так что дело это, скажу, не хвастаясь, связано с некоторым мужеством и риском... Вот, кстати, один из наших скромных героев! Проходи, Евгений Иванович, не стесняйся! — В отличие от Амелина, шеф был неравнодушен к средствам массовой информации.— Наш боевой товарищ,— представил он щедро Амелина.— Рассказывать о себе не любит, а есть что порассказать!.. Это, видишь, у нас тут своя пресс-конференция. Брифинг — так сейчас называется? Отдаешь им, как говорится, от всей души за бесплатно такой материал, а они потом черт-те что про нас пишут!..— И Игорь Владимирович подмигнул то ли Амелину, то ли корреспондентам.— Так вот, продолжаю. Теперь эти связи найдены, зафиксированы, и, будем надеяться, вы услышите весьма громкие имена...

Амелин произнес в ярости, сдавившей горло:

— Я тогда попозже.— И вышел.

35. Амелин

Увидев мужа, Люда Амелина вытолкнула детей из прихожей в комнату, заслонила спиной дверь. Это было плохим знаком.

— Ничего. Разберемся,— сказал Амелин.

А она смотрела на него с отвращением, жалостью и страхом, хотя можно поручиться, что ни один человек не догадался бы, глядя на него, что он пьян.

— Ничего. Разберемся,— повторил, утешая ее, Амелин.— Все образуется. Станет на свои места. Так или нет?

— Зачем ты это сделал?

— Сядь,— приказал Амелин, и ей пришлось сесть, иначе невозможно.— Слушай меня! Это в конце концов не важно, я или он. Наши с ним личные отношения, не более того. Тут вопрос принципа!

— Зачем ты это сделал?

— Тут вопрос принципа,— продолжал упорно, закипая бешенством, Амелин.— Они украли у народа все, украли революцию, ты это понимаешь? Мы сделаем новую, мы их всех, понимаешь, всех! — и задушил в кулаке.

Ничего сверхъестественного он не говорил и тем более не кричал, вел себя в рамках, и все-таки Люда смотрела горестно и говорила как о чем-то непоправимом, повторяла:

— Зачем ты это сделал!..

36. Последнее утро

Оно было дождливым, это раннее утро; из-за дождя темно, не поймешь, который час. Постников наскоро завтракал на кухне, потом собирался — все в тишине, Марина еще спала.

Все эти дни по утрам к его дому подъезжал на «Москвиче» Василий Андреевич, заседатель, потом они забирали по дороге второго заседателя, Марию Трофимовну, и в полном составе являлись в суд к положенному часу — к восьми. Так было и в этот последний день. Постников сложил зонтик, уселся в машину.

— Заканчиваем сегодня? — спросил Василий Андреевич.

— Похоже, да. Посмотрим.

— А что, можно еще отложить?

— Если не будем готовы.

— А подсудимых привезут...

— Ничего, увезут обратно.— Как опытный судья, Постников не входил в такие детали.— Посмотрим. Надо додумать до конца. Время такое.— Он посмотрел на заседателя.— Четвергова помните?

— Нашего Четвергова? Который в Москве?

— Он арестован. Вот такие последние новости. Говорят, прямо в больнице... Тут как раз и ждала на углу Мария Трофимовна. Посадили ее в машину.

— Ну, как мы сегодня? — Мария Трофимовна была с утра в радужном настроении.— А то ведь я пирог спекла, вот везу... И наливки домашней,— добавила шепотом.— По случаю окончания. Можем позволить?..

Так за разговором и доехали. Было как раз восемь утра, день приговора.

37. Приговор

Стояли все — судьи, подсудимые, солдаты, милиция, родственники, адвокаты. Вот уже несколько часов оглашался приговор. Устали стоять.

И, как по команде, выпрямились, подтянулись, замерли, когда подошло к концу.

— Суд приговорил,— прочел Постников,— Бунича Игнатия Сергеевича к 13 годам лишения свободы, Шилова Виктора Григорьевича — к 15 годам лишения свободы, Аверьянова Леонида Николаевича — к 11 годам, Ломакину Аллу Петровну — к 8 годам, Жильцова Николая Федоровича — к 7 годам лишения свободы с содержанием в исправительно-трудовой колонии усиленного режима и конфискацией имущества. Срок отбытия наказания считать со дня ареста. Приговор может быть обжалован в установленном порядке в течение семи дней.

Далее председательствующий спросил, по всей форме, у каждого из осужденных, понятен ли ему приговор. Осужденные ответили: «Да». Толпа зрителей уже пришла в движение, хлынула к первым рядам, все более уплотняясь.

И уже кто-то, вопреки конвоирам, переговаривался с осужденными, и здесь же сновали адвокаты, пока милиция не начала энергично оттеснять публику к дверям, чтобы после, уже из опустевшего зала, поодиночке выводить заключенных. Но это — после. Сейчас пока еще уходили судьи. Постников, покидая зал, обернулся и увидел Светлану. Рыжие волосы растрепались, кофта болталась на худом теле, и в нервных руках, как всегда, ворох бумаг. И взгляд — на него, на Постникова. Можно ли расшифровать взгляд? Вероятно, печальный и удивленный. Может быть, вопрошающий.

Судьи удалились; защитники остались при подзащитных, договариваясь, очевидно, по поводу кассаций; милиционеры все еще теснили родственников; жена Жильцова пыталась всучить конвоиру для мужа какие-то апельсины; по этому поводу уже шутили...

А мы закончим нашу повесть таким эпилогом:

— Игнатий Сергеевич Бунич через два месяца умер в колонии под Новосибирском от воспаления легких. Остальные осужденные живы, отбывают сроки. Кассационные жалобы Шилова, Ломакиной и Жильцова оставлены без удовлетворения, Аверьянову срок снижен до 9 лет. Следствие по делу Четвергова еще продолжается, по слухам, там фигурируют значительные суммы взяток. Амелин Евгений Иванович работает все там же, его начальник Игорь Владимирович Удальцов переведен с повышением в судебные органы, теперь он председатель областного суда вместо ушедшего на пенсию Филиппова Алексея Павловича. Судья Постников только что начал новый процесс...

Поправка

В № 11 «Искусства кино» за 1987 г. на стр. 90 допущена неточность: третью категорию картине «Я сделал все, что мог» присудил не художественный совет «Мосфильма», а коллегия Госкино СССР (в ее старом составе).

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Забавы молодых», 8 ч.
Автор сценария В. Мережко. Режиссер Е. Герасимов. Оператор С. Онуфриев. Художник С. Бочаров. Композитор Г. Гладков. Звукооператор В. Кипа.
Роли исполняют: С. Любшин, М. Зудина, Н. Русланова, В. Теличкина, Н. Парфенов, В. Павлов, А. Серебряков, В. Качан, И. Климова, Н. Тимонина, В. Невинный, П. Кулешов, Н. Назарова, Г. Егорова и другие.

«Импровизация на тему биографии», 8 ч.
Автор сценария и режиссер В. Максаков. Оператор Н. Пучков. Художник М. Гараканидзе. Композитор В. Комаров. Звукооператор Н. Озорнов.
Роли исполняют: Н. Гурьев, И. Резникова, Г. Бурков, П. Демидович, В. Ануреев, В. Кашпур, Г. Юхтин, С. Цейц, К. Курикалов, Е. Бочкова, С. Скрипкин, С. Ельцов и другие.

«Шантажист», 9 ч.
Автор сценария Э. Володарский. Режиссер В. Курыкин. Оператор И. Черных. Художник Н. Мешкова. Композитор А. Вустин. Звукооператор А. Цыганков.
Роли исполняют: М. Ефремов, А. Тихомирнов, А. Ширвиндт, М. Старых, Н. Гомиашвили, Л. Куравлев и другие.
Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

Киностудия «Ленфильм»

«Джек Восьмеркин — «американец» (по мотивам одноименной повести Н. Смирнова), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария А. Козак, А. Тигай при участии Е. Татарского. Режиссер Е. Татарский. Оператор В. Мюльгаут. Художник В. Амельченков. Композитор А. Журбин. Звукооператоры М. Викторов, И. Вигдорчик.
Роли исполняют: А. Кузнецов, Л. Малиновская, И. Ракшина, Л. Дуров, М. Васьков, Е. Евстигнеев, Н. Смирнова, А. Галибин, Ю. Чекмарева и другие.

«Единожды солгав», 10 ч.
Авторы сценария А. Инин, В. Бортко. Режиссер В. Бортко. Оператор А. Лапшов. Художник Н. Васильева. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор Г. Беленький.
Роли исполняют: Ю. Беляев, Е. Соловей, И. Скобцева, Ю. Звягинцев, С. Яковлев, И. Розанова, Е. Весник, Ю. Кузнецов, Н. Сайко, Н. Гринько, А. Шалолашвили, А. Толубеев, И. Иванов, А. Булдаков, Т. Журавлева и другие.

«Петроградские гавроши», 10 ч.
Авторы сценария В. Мнацаканов, С. Снежкин. Режиссер С. Снежкин. Оператор Е. Гуревич. Художник А. Рудяков. Композитор А. Кнайфель. Звукооператор А. Гасан-заде.
Роли исполняют: Е. Лебедев, Валя Грознов, А. Ильин, А. Александров, Дима Алифатов, Сережа Балабонин, Сережа Балаболенков, Сережа Голощапов, Алеша Ефимов, Дима Кузьмин, Денис Макредченко, Коля Макредченко, Миша Манцеров, Сережа Паршаков и другие.

Свердловская киностудия

«Залив счастья», 9 ч.
Автор сценария М. Шептунова. Режиссер В. Лаптев. Оператор А. Лесников. Художник В. Панфилов. Композитор В. Лебедев. Звукооператор М. Томилова.
Роли исполняют: С. Сазонтьев, И. Мазуркевич, А. Романцов, Л. Анисимов, В. Осипчук, Э. Романов, Х. Мандри, К. Джакибаев, О. Корчиков, Р. Коткас, А. Неволина, О. Агапова, М. Фогелева и другие.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Первоцвет» (по мотивам рассказа Л. Елисеевой «Далекое»), 9 ч.
Автор сценария В. Врублевская. Режиссер В. Жилко. Оператор Б. Вержбицкий. Художник Л. Жилко. Композитор Г. Дмитриев. Звукооператор Л. Любенская.
Роли исполняют: Саша Руденко, Катя Рябошлык, Н. Шостак, А. Болтнев, А. Пороховщиков, С. Станюта, В. Кашпур, И. Иванов, И. Терещенко, Х. Данцберга, Ю. Стренга и другие.

Одесская киностудия

«Даниил — князь Галицкий», 10 ч.
Автор сценария О. Лупий при участии Я. Лупия. Режиссер Я. Лупий. Оператор В. Крутин. Художник Е. Лысик. Композитор В. Губа. Звукооператор А. Нетребенко.
Роли исполняют: В. Евграфов, И. Гаврилюк, С. Быстрицкий, М. Горносталь, Н. Жантурин, Б. Бейшеналиев, Э. Романов, Б. Ступка, Ю. Гребенщиков, Т. Гайдук и другие.

Киностудия «Узбекфильм»

«Смысл жизни», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Автор сценария Р. Фаталиев. Режиссер Д. Салимов. Оператор Х. Файзиев. Художники Б. Назаров, Р. Сулейманов. Композитор Ф. Яновский. Звукооператор Б. Исхаков.
Роли исполняют: У. Юсупов, Г. Саакян, Ш. Самандаров, В. Уральский, О. Абрамов, И. Пушкарев, Н. Засухин, В. Езепов, С. Микоян, Е. Новиков, И. Абдурашидов, В. Трегубов, В. Сичкарь, Т. Касумов, Г. Золотарева, Н. Гринько, Д. Хашимов, М. Шожалилова,

Б. Хусанбаев, О. Лукманова, Р. Каримов, М. Раджабов, Р. Сагдуллаев, Ш. Расулов, М. Кимсанов, Э. Камилов и другие.

«Клиника» (киноальманах)

«Клиника», 2 ч. (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького)

Авторы сценария Р. Маликов, С. Глущенко. Режиссер С. Глущенко. Оператор И. Клебанов. Художник В. Сафронов. Звукооператор Л. Дружинина.

Роли исполняют: Б. Невзоров, Т. Плотникова, Б. Евсеев, С. Орлова и другие.

«Консультант по эпохе», 3 ч. («Мосфильм»)

Автор сценария В. Черных. Режиссер К. Чимидов. Оператор В. Шестоперов. Художник С. Меняльщиков. Композитор Н. Корндорф. Звукооператор С. Литвинов.

Роли исполняют: Г. Юматов, С. Плотников, Е. Сафонова, Н. Засухин и другие.

«Хозяин», (по мотивам рассказа Б. Екимова «Сено-солома»), 3 ч. («Мосфильм», при участии киностудии «Беларусьфильм»)

Автор сценария В. Ежов. Режиссер Д. Шинкаренко. Оператор В. Швецов. Художник А. Чертович. Композитор В. Кондрусевич. Звукооператор С. Шухман.

Роли исполняют: Ю. Назаров, Р. Рязанова, А. Денисов, В. Филатов, Н. Волков и другие.

Зарубежные фильмы

«Инспектор без оружия», 8 ч.

Производство «Бояна» (Болгария).

Автор сценария Владимир Манолов. Режиссер Стефан Гырдев. Оператор Венец Димитров. Художник Владимир Лекарский. Композитор Ангел Михайлов.

Роли исполняют: Кирил Варийский, Иван Савов, Ина Попова, Росица Русева, Росица Брадинова, Светослав Иванов, Сашко Каранов, Эмил Вылчев и другие.

«Моя дорогая, мой дорогой», 9 ч.

Производство «Бояна» (Болгария).

Авторы сценария Пламен Масларов, Эдуард Захариев. Режиссер Эдуард Захариев. Оператор Стефан Трифонов. Художник Георгий Гуцев. Композитор Митко Штерев.

Роли исполняют: Мариана Димитрова, Пламен Сираков, Иван Донев, Рая Бычварова, Андрей Тодоров, Антон Радичев и другие.

«Память» («Недобрая память»), 8 ч.

Производство «Бояна» (Болгария).

Автор сценария Константин Павлов. Режиссер Дочо Боджаков. Оператор Александр Иванов. Художник Иван Андреев. Композитор Кирил Цибулка. В фильме использована музыка Бетховена, Чайковского, Шопена.

Роли исполняют: Катя Паскалева, Стефан Мавродиев, Николай Чиприянов, Димитр Танев, Иван Григоров, Ангел Великов, Светослав Карабойков, Дора Тодорова.

«Лутра» (по роману Иштвана Фекете), 7 ч.

Производство Студии научно-популярных фильмов (Венгрия).

Авторы сценария и режиссеры Михай Харш и Дорот Варга. Оператор Янош Борбей. Композиторы Габор Орослан, Дьердь Орослан.

Роли исполняют: Жолт Загони, Матиаш Устич, Чилла Херцег, Анна Надь, Имре Шураньи и другие.

«Тайна Абигель» («Абигель»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство Телевидения Венгрии.

Автор сценария Магда Сабо (по своему одноименному роману). Режиссер Ева Журж. Оператор Лорант Лукач. Художник Ливия Матаи. Композитор Пал Палашти.

Роли исполняют: Аттила Надь, Ева Серенчи, Лайош Башти, Ева Рутткаи, Илдико Пирош, Дежё Гараш, Лайош Балажович и другие.

«Держись, Карл!» (по повести Белы Балаша), 9 ч.

Производство Телевидения ГДР.

Автор сценария и режиссер Зигфрид Хартман. Оператор Гюнтер Айзингер. Художник Вернер Писке. Композитор Карл-Эрнст Зассе.

Роли исполняют: Олаф Шмехель, Катя Парила, Розмари Бархольд, Герхард Бинерт, Гюнтер Вольф, Феличитас Рич и другие.

«Молодые люди в городе» (по одноименной книге Рудольфа Брауне), 9 ч.

Производство ДЕФА (ГДР).

Автор сценария и режиссер Карл Хайнц Лотц. Оператор Гюнтер Хаубольд. Художник Ханс Йорг Мирр. Композитор Андреас Айгмюллер.

Роли исполняют: Мирко Ханингер, Мария Пробош, Беата Май-Добаль, Йохен Нох, Ульрике Крумбигель, Сильвестр Грот, Андреас Шуман и другие.

«Школьные друзья», 9 ч.

Производство Телевидения ГДР

Автор сценария и режиссер Райнер Бер. Оператор Адам Пёпперл. Художник Штефан Кёлер. Композиторы Карл-Эрнст Зассе, Иоахим Зюсс.

Роли исполняют: Альфред Мюллер, Отто Меллис, Герт Гютшов, Гюнтер Рюгер, Хорст Коттерба, Хартмут Шрайер и другие.

«Вперед, Корея», 8 ч.

Производство «Синфильм» (КНДР).

Автор сценария Ким Сен Рюн. Режиссер Пак Сын Бок. Оператор Рим Чжон Сик.

Роли исполняют: Ким Чхоль, Чон Чже, Ен, Ким Ик Сен, Пак Ги Чжу, Чо Ген Сук и другие.

«Невеста для Давида», 8 ч.

Производство Института искусств и кинематографии (Куба).

Авторы сценария Сенель Пас, Орландо Рохас. Режиссер Орландо Рохас. Оператор Ливио Дельгадо. Художник Дерубин Хакоме. Композитор Пабло Миланес.

Роли исполняют: Исабель Диас Лагос, Хорхе Луис Альварес, Франсиско Гатторно, Эдит Массола, Леонардо Армас, Таис Вальдес, Роли Пинья, Роландо Тарахано и другие.

«Кочуем к вам», 8 ч.

Производство «Монголкино» (Монголия).

Автор сценария Оюун. Режиссер Б. Балжинням. Операторы Г. Цэрэн, Б. Балжинням.

Б-9897.

Художник Туморбат. Композитор З. Хангал.
Роли исполняют: Дуламжаев, Адилбиш, Гэрэл, Нямсурэн, Долгорсурэн и другие.

«Я тебя люблю», 8 ч.
Производство «Монголкино» (Монголия).
Автор сценария Нямгава. Режиссер Балжинням. Операторы Цэрэн, Балжинням. Художник Туморбат. Композитор Жанцанноров.
Роли исполняют: Эрдэнэбаяр, Пурэвмаа, Бадрал, Дамчаа, Жарантав, Сухбатор, Долгор, Норовцэрэн, Лхасурэн и другие.

«Последний рейс «Надежды» («Похищение», по мотивам повести Васила Станилова), 8 ч.
Производство «Око» (Польша) — «Бояна» (Болгария).
Авторы сценария Ежи Яницкий, Станислав Ендрыка. Режиссер Станислав Ендрыка. Оператор Ежи Ставицкий. Художник Цветана Янкова. Композитор Анджей Кожиньский.
Роли исполняют: Джоко Росич, Красимира Иванова, Даниел Атанасов, Микаел Дончев, Магдалена Канчева, Элтимир Денев, Томаш Эльснер, Вельо Горанов, Коста Цонев, Досьо Досев, Цветана Манева, Януш Буковский, Петр Чернев и другие.

«Крушение» (по одноименному роману Чезара Петреску), 8 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Петре Сэлкудяну. Режиссер Александру Татос. Оператор Кэлин Гибу. Художник Драган Джорджеску. Композитор Корнел Цэрану.
Роли исполняют: Ион Карамитру, Джордже Константин, Татьяна Филип, Владимир Гэитан, Ремус Мэрджиняну, Эмилия Добрин-Бесою, Дан Кондураке, Флорин Замфиреску, Иона Павелеску и другие.

«Обещания», 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Василика Истрате. Режиссер Элизабета Бостан. Оператор Ион Маринеску. Художник Думитру Джорджеску. Композитор Темистокле Попа.
Роли исполняют: Мария Плоае, Мирча Дякону, Ион Карамитру, Медея Маринеску, Иоана Крэчунеску, Джордже Михэицэ, Родика Мурешан и другие.

«Признание в любви», 8 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Джордже Шову. Режиссер Николае Коржос. Оператор Дору Митран. Художник Ион Неделку. Композитор Флорин Богардо.
Роли исполняют: Адриан Пэдурару, Теодора Мареш, Кармен Енея, Ион Карамитру, Тамара Бучучану-Ботез, Адела Меркулеску, Константин Диплан, Флорин Кириак и другие.

«Погладь кошку за ушами», 8 ч.
Производство «Готвальдов» (Чехословакия).
Автор сценария Гана Пинкавова. Режиссер Йозеф Пинкава. Операторы Иржи Колин, Рудольф Стагл. Художники Владимир Лабский, Петр Смола. Композитор Зденек Йон.
Роли исполняют: Зденек Ржегорж, Зузана Крупицова, Маркета Зможкова, Яна Паленичкова, Иржи Квасничка, Бронислав Полочек, Иржина Еленска, Мартин Крб, Иржи Девят, Ростислав Проховник, Карел Гержманек и другие.

«С чертями не шутят» (по мотивам произведений Божены Немцовой), 9 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Иржи Юст, Гинек Бочан. Режиссер Гинек Бочан. Оператор Яромир Шофр. Художник Збынек Глох. Композитор Ярослав Углирж.
Роли исполняют: Владимир Длоуги, Ондржей Ветхи, Яна Дитетова, Йозеф Кемр, Виктор Прейсс, Ярослава Кречмерова, Дана Бартунькова, Моника Пельцова, Карел Гержманек и другие.

«Тайна старого чердака» (по мотивам книги М. Блажича, З. Фуртингера), 8 ч.
Производство «Кроатия-фильм» (Югославия) — «Готвальдов» (Чехословакия).
Автор сценария и режиссер Владимир Тадей. Оператор Иржи Колин. Художник Зденек Розкопал. Композитор Арсен Дедич.
Роли исполняют: Марио Миркович, Иржи Гурыча, Нина Петрович, Рене Битораянц, Шпиро Губерина, Миа Оремович, Борис Дворник, Ян Каныза, Пьеро Еласка, Милош Копецкий и другие.

«Чужие деньги» («Сон о розе»), 8 ч.
Производство «Загреб-фильм» — «Центр-фильм» (Югославия).
Автор сценария Павло Павличич. Режиссер Зоран Тадич. Оператор Горан Трбуляк. Художник Анте Нола. Композитор Алфи Кабилио.
Роли исполняют: Раде Шербеджия, Фабиан Шовагович, Любо Зачевич, Ива Марьянович, Любомир Капор, Франьо Маетич, Влатко Дулич и другие.

«На охоте» (по роману Изабел Колгейт), 9 ч.
Производство «Джофф Рив Продакшн» (Англия).
Автор сценария Джулиан Бонд. Режиссер Алан Бриджес. Оператор Фред Таммз. Художник Морли Смит. Композитор Джон Скотт.
Роли исполняют: Джеймс Мейсон, Дороти Тьютин, Эдвард Фокс, Черил Кэмпбелл, Джон Гилгуд, Роберт Харди, Джуди Боукер, Руперт Фрейзер, Аарон Айпэйл и другие.

«Цепочка» («Цепь»), 9 ч.
Производство «Квинтет Фильм» (Англия).
Автор сценария Джек Розенталь. Режиссер Джек Голд. Оператор Вольфганг Сашицки. Художник Питер Мэртон. Композитор Стенли Майерс.
Роли исполняют: Денис Лаусон, Рита Вольф, Филлис Логан, Дэвид Троутон, Морис Денхем, Найджел Хорторн, Анна Мэсси, Билли Уайтлоу, Джуди Парфитт, Джон Роу, Лео Маккерн, Герберт Норвилл, Кармен Монро, Уоррен Митчел, Бернард Хилл, Тони Вестроуп, Гэри Уолдорн.

«Из бездны», 8 ч.
Производство «Ариес Синематографика» (Аргентина).
Авторы сценария Эдуардо Гудиньо Киеффер, Фернандо Айяла. Режиссер Фернандо Айяла. Оператор Виктор Уго Каула. Художник Эмилио Басалдуа. Композитор Оскар Кардосо Окампо.
Роли исполняют: Тельма Бираль, Эктор Пельегрини, Рауль Риссо, Нестор Уго Ривас, Кристина Мурса, Альберто Архибай, Адриана Паретс, Марта Альбертини, Ольга Субарри, Даниэль Фонето.

Кинозион

«Человек с ружьем»
Режиссер Сергей Юткевич
СССР, 1938

«Андалузский пес»
Режиссер *Луис Бунюэль,* Франция, 1928

Цена 1 р. 30 к. Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО 2/88

Ежемесячный журнал

Орган Государственного комитета СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Основан в 1931 г.